1-2009/05

ИСКУССТВО КИНО

2005

первый развлекательный

КИНО 21:00

Большой Куш

Люди в чёрном - 2

В КИНОТЕАТРАХ С 1 СЕНТЯБРЯ

Суди, люди, суди, Бог, как же я любила:
По морозу босиком к милому ходила!
(народная песня)

ГИЛЬ
ШВАЙГЕР

Йоханна
Вокалек

БОСИКОМ ПО МОСТОВОЙ

Mr. Brown Entertainment

24
k/c

ИСКУССТВО
КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Телефон (095) 151-6751. Факс (095) 151-0272. E-mail: filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

❑КТО ДАМУ КОРМИТ, ТОТ ЕЕ И ТАНЦУЕТ ТАКОЕ НЕПОПАДАНИЕ В АУДИТОРИЮ СБИВАЕТ ВСЕ СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ МУШКИ ПРОДЮСЕРОВ *ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ* **❑В ЭТОМ СЕЗОНЕ НОСЯТ ТО, ЧТО СКРОЕНО И СШИТО ПО ЛЕКАЛАМ ПЕРВОГО КАНАЛА МИХАЛКОВА, КАК ВСЕГДА, ОКЛЕВЕТАЛИ. НИЧТО В РЕЖИССУРЕ «СТАТСКОГО СОВЕТНИКА» НЕ ГОВОРИТ НАМ О ЕГО ПРИЧАСТНОСТИ К НЕЙ** *ТАТЬЯНА МОСКВИНА* **❑БАЛАБАНОВ ДОРОС ДО «ЖМУРОК» ТОЛЬКО В УСЛОВНОЙ — И НЕ ОБЯЗАТЕЛЬНО ЖАНРОВОЙ — ПОЭТИКЕ ПРОСВЕЧИВАЕТСЯ, ПРОЯВЛЯЕТСЯ НАША РЕАЛЬНОСТЬ** *ЗАРА АБДУЛЛАЕВА* **❑ВОЙНА И МИР — «ВОЙНА МИРОВ» ОБ ЭТОМ ЭТА КАРТИНА, НЕСМОТРЯ НА СВОЙ РАЗМАХ, ДЛЯ МЕНЯ ЛИЧНАЯ, ИНТИМНАЯ, ТАКОЙ БОЛЬШУЩИЙ МАЛЕНЬКИЙ ФИЛЬМ, — ЗНАЕТЕ, КАК БЫЛ «МАЛЕНЬКИЙ БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК»** *СТИВЕН СПИЛБЕРГ* **❑ТЕАТР КАК ЗАПОВЕДНИК ВСЕ-ТАКИ ЗДЕСЬ ЕЩЕ МОЖНО СТРОИТЬ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ И КОРОТАТЬ ВРЕМЯ, НЕ ПРЕВРАЩАЯСЬ В МОРАЛЬНОГО УРОДА** *ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ* **❑ГАТЧИНА-2005: ЗНАКОМЫЕ МОТИВЫ ОСТРОВСКИЙ СВОИ ЗАДАЧИ РЕШАЛ. «ПО МОТИВАМ»... В ГРОБУ ВИДАЛ Я ЭТИ УТОЧНЕНИЯ** *ЛЕВ АННИНСКИЙ* **❑СТРАСТЬ, ЛЮБОВЬ, ВОЙНА — ПУТЬ МУЖЧИНЫ К САМОУВАЖЕНИЮ СОВЕРШЕННО НЕ СКЛАДЫВАЛАСЬ «СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА» КАК ИСТОРИЯ ПРО ПОДВИГ РУССКОГО СОЛДАТА В ЧЕЧЕНСКОЙ ВОЙНЕ. КАКОЙ ЗДЕСЬ ДОЛГ ПЕРЕД РОДИНОЙ?** *ЮРИЙ КОРОТКОВ* **❑ЛЕНИНГРАД, МОСКВА, НЬЮ-ЙОРК: ЖИЗНЬ СРЕДИ БОГОВ ОН БЫЛ ДЕНДИ. ТАК ПРО НЕГО СКАЗАЛ ЕЩЕ БЛОК, ХОТЬ ОН И НЕ ОДОБРЯЛ ЭТОТ ДЕНДИЗМ** *ЛИДИЯ ЖУКОВА*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №7/05

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
Кто заказывает музыку?
Социальный заказ в российском кино

РЕПЕРТУАР

25
ТАТЬЯНА МОСКВИНА
Михалков и пустота
«Статский советник»,
режиссер Филипп Янковский

30
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Арт-стрелка
«Жмурки»,
режиссер Алексей Балабанов

35
ЕЛЕНА СТИШОВА
Расколотое небо
«Красное небо. Черный снег»,
режиссер Валерий Огородников

39
ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Перезагрузка
«Бэтмен: начало»,
режиссер Кристофер Нолан

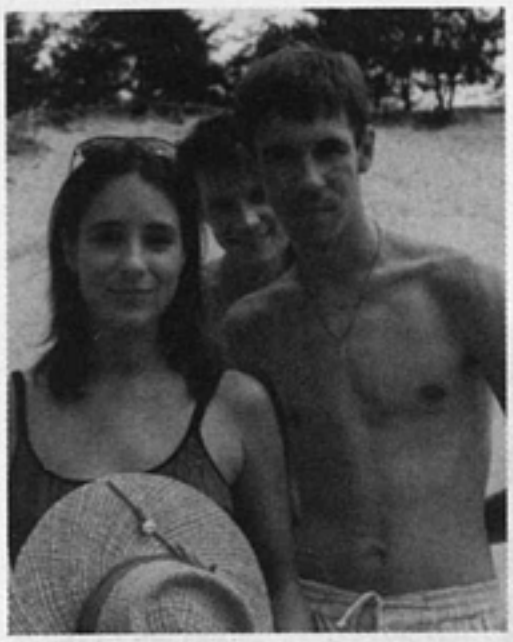
43
НИНА ЦЫРКУН
Четвертое пришествие
«Война миров»,
режиссер Стивен Спилберг

46
СТИВЕН СПИЛБЕРГ, ТОМ КРУЗ
«Большущий маленький фильм»
Фрагменты пресс-конференции
после премьеры фильма **«Война миров»**

ИМЕНА

53
ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ:
«Театральные стены повыше кремлевских»
Беседу с режиссером ведет и комментирует Этери Чаландзия

Р А З Б О Р Ы



67
ЛЕВ АННИНСКИЙ
«По мотивам» или «по прочтении»?
Гатчина-2005

78
НАТАЛЬЯ БАЛАНДИНА
Тяга ветра
О выставке Ю.Норштейна и Ф.Ярбусовой

О П Ы Т

85
ЮРИЙ КОРОТКОВ:
«Инстинкт воина живет в каждом мужчине»
Беседу ведет Наталья Баландина

П У Б Л И К А Ц И И

97
НАТАЛИЯ ЖУКОВА
«По синим волнам океана...»
Фрагменты мемуаров

118
ВИТАЛИЙ МЕЛЬНИКОВ
Жизнь — кино
Воспоминания режиссера

Ч Т Е Н И Е

143
ЮРИЙ КОРОТКОВ
Девятая рота
Сценарий

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

Кто заказывает музыку?

СОЦИАЛЬНЫЙ ЗАКАЗ В РОССИЙСКОМ КИНО

На фестивале в Сочи в июне этого года новым руководством «Кинотавра» был организован «круглый стол», на котором обсуждался чрезвычайно актуальный, на наш взгляд, вопрос: кто, как и через какие механизмы определяет содержание сегодняшнего отечественного кино. В дискуссии приняли участие: генеральный продюсер кинокомпании «Топлайнпродакшн» Сергей Грибков; продюсер, генеральный директор кинокомпании «Централпартнершип» Рубен Дишдишян; президент Гильдии киноведов и кинокритиков СК России Виктор Матизен; режиссер, глава продюсерского центра «Централпартнершип» Юрий Мороз; президент СТС Медиа Александр Роднянский; вице-президент «Юнифранс» Жоэль Шапрон. Вел обсуждение Даниил Дондурей, главный редактор «ИК».

Разговор о «Кинотавре» мы продолжим в № 9 «ИК»

Даниил Дондурей. Если отвлечься от привычного уже фанфарного треска, от публичных деклараций по поводу того, что у нас много побед — деньги, хорошие фильмы, режиссерские новые имена, — то надо признать: настала пора серьезно проанализировать состояние продюсерского дела в контексте тех мощных сдвигов, которые происходят на наших глазах в культуре и в обществе. В связи с этим позволю себе высказать ряд соображений о том, как я вижу нынешнюю ситуацию.

За последние восемь лет в стране построено почти тысяча залов, оборудованных системой «Долби», в которых собирается подавляющая часть денег кинотеатрального проката — экономической основы киноиндустрии. За ближайшие три-четыре года количество таких залов удвоится. В текущем году мы по сборам преодолеем планку в 350 миллионов долларов, а через год, в 2007-м, они составят полмиллиарда, и мы станем шестой страной в Европе. И хотя к показателям Англии, Германии или Франции мы, конечно, еще много лет не подберемся, но все-таки конкуренция с Испанией — свидетельство серьезного развития нашего рынка, на котором перед дефолтом 1998 года в кинотеатрах собиралось в сорок раз (!) меньше денег. Телевидение, об этом мы както забываем, тоже ведь зарабатывает практически каждый свой третий доллар с рекламы, размещенной в кинопродукции. Это от 500 до 700 миллионов долларов. Рынок DVD и видео, включая его пиратскую часть, оценивается в 300 миллионов. Таков результат трехлетнего разумного недопущения квотирования западного кино в России. Полтора миллиарда долларов, согласитесь, очень серьезные следствия правильных политических решений.

В прошлом году российские фильмы собрали уже не 5 процентов общего бокс-офиса кинотеатров, как это было на протяжении многих лет до этого, а 17—20 процентов — это уже вполне уважаемая доля. У нас появились бизнесмены, которые могут позволить себе сегодня тратить на создание или продвижение проекта до 10 миллионов долларов. Это требует огромных фи-

нансовых и организаторских усилий, мощного креатива. Залы есть, зрители, деньги — тоже, свободы — сколько угодно. В Москве только что вышел самый значимый или самый радикальный фильм последнего Берлинского кинофестиваля — «Капризное облако» Цай Минляна. К слову сказать, когда автора спросили, выйдет ли его картина на его родине, он ответил, что она не может выйти ни на Тайване, ни в Юго-Восточной Азии, есть сомнения, появится ли она в Европе и в США.

Теперь о проблемах. В топ-сотню из тех 270 названий новых фильмов, которые в прошлом году вышли в Москве, то есть в число тех лент, которые «делают кассу», попало не более десяти российских названий. Два из них — «Ночной Дозор» и «Турецкий гамбит», правда, заняли первые места. Еще шесть-семь наших картин из 80 снятых собирают хотя бы ощутимые деньги — очень мало для отечественной индустрии. При том, что голливудских фильмов, заработавших в минувшем году больше миллиона долларов каждый, было 71 название. И еще: если три-четыре года назад 50 миллионов бюджетных денег, направленных на кино, были просто манной небесной, основным ядром существования индустрии, то сегодня это просто страховочный фонд для отечественных продюсеров. Завтра эти деньги будут составлять меньше 30 процентов затрат. Это значит, что продюсеры вступают в серьезные отношения со зрителями, с телевидением, с зарубежными партнерами. При этом государство, как вы знаете, никакой содержательной политики в области кино не ведет. Поддерживает выдающихся мастеров, дает деньги на дебюты — ну и хорошо.

Стране сегодня нужны 300 режиссеров-постановщиков, для того чтобы обеспечить потребности объема производства сериалов и кинофильмов. Так что работа есть, деньги тоже есть, а хорошо обученных режиссеров мало, способных — тем более. Это значит, что кто-то должен думать обо всем этом, уметь работать с открывшимися рыночными возможностями.

О телесериалах я говорить не буду. Вы знаете, что сегодня это пятьдесят показов в сутки только на пяти федеральных каналах и пяти дециметровых — более 300 часов в неделю. Колоссальный всепоглощающий рынок, у которого, конечно, будут свои проблемы через пару лет.

Теперь о зрителях. Грубо их можно разделить на три типа. Во-первых, это те немногие, кто готов смотреть арт-продукцию. Здесь, мне кажется, у нас просто катастрофа. Причем во всех видах искусства. В стране по многим причинам утеряны традиции воспроизводства художественно подготовленной публики. Эта очень важная работа — государства в первую очередь — не делается. Тем более к этому равнодушны, даже, я бы сказал, наоборот, отрицательно настроены руководители телеканалов, главные идеологические демиурги в нашей стране. Раньше, в советское время, продвинутая публика воспроизводилась автоматически, ведь умным людям некуда было деться. Сегодня тут тупик. Не хватает зрителей-интеллектуалов, авторов, критиков, редакторов. У нас практически нет необходимых для этого кинопередач и программ иных форматов на ТВ. Вы знаете, они все превратились в PR, в службу маркетингового продвижения, активно включились в технологию продаж. Серьезные газеты и журналы не имеют тиражей, культурное поведение перестало быть престижным даже для элиты. В центре — пресловутая арт-тусовка, полуобразованная, полугламурная. Никто не хочет на подготовку развитых людей тратить деньги. Это приводит к тому, что с огромной скоростью исчезают те, кто способен отличать собственно художественное произведение от разного рода мистификаций и подделок. Печальным свидетельством сложившегося положения дел является малое количество билетов, проданное на такой фильм, как «Свои», который получил все возможные награды. Кто посмотрел такой выдающийся фильм, как «Настройщик»?

Перейдем от арт-кино к мейнстриму. Что происходит с самой экономически значимой аудиторией? Именно она смотрит то небольшое количество российских фильмов, которые действительно способны конкурировать с Голливудом за внимание того зрителя, который сегодня остается бесхозным.

Это те самые четыре-пять миллионов человек, которые имеют деньги, время и желание смотреть фильмы в кинотеатрах, оборудованных системой «Долби». За них продюсеры и борются, именно о них думают, когда планируют снять коммерческий проект. Что это за люди, чего они хотят, кто они такие? Как сделать их основными заказчиками, как увеличить эту аудиторию? И, наконец, отвечают ли наши режиссеры на их ожидания? Тех, кто уже живет в России как несоветской стране, с другими возможностями, с другими ценностями и кинопереживаниями.

К сожалению, наше кино снимается для совсем других людей — для тех, кто в кинотеатры никогда не ходит, а сидит у телевизора. Подавляющее большинство российских фильмов создается именно для них, для тех, кто смотрит сериалы и является главным источником рейтингов и денег для телекомпаний. Такое непопадание в аудиторию сбивает все содержательные мушки продюсеров. Они еще не осознали, что экономически самостоятельными стали разные сословия. Тем более нет понимания последствий разведения, взаимоотталкивания и взаимоперетекания аудиторий. Итак, кто сегодня заказывает музыку?

Александр Роднянский. Мы не сформулировали главного — наших требований по отношению к тому, что, собственно говоря, сценаристы и режиссеры должны создавать. Какого рода социальные и художественные модели реальности и проекции будущего они, эти самые авторы, должны предлагать. Вот что мне кажется ключевой проблемой.

Д.Дондурей. То есть вы, продюсеры, до сих пор не сформулировали задания художникам? В этом все дело?

А.Роднянский. Да, мы не сформулировали, в том числе и в значительно более широком контексте. Я глубоко убежден, что продюсеры — некие посредники между социальными ожиданиями людей и авторами. Согласитесь, было бы странно, если бы зрители в какой-то, пусть даже удобной для них форме — в виде голосования, ответов на анкетирование, через статьи или письма на студию, — четко формулировали требования к продюсерам. Это невозможно. Все равно большая часть нашего населения — такова ткань общественного организма — консервативна. Как и во времена условного Галилео Галилея все социологические опросы показали бы, что Земля — плоская, точно так же и публика ответила бы именно так, как сегодня понимают кино отечественные режиссеры: что нужно делать хорошие

«Заяц над пропастью», режиссер Тигран Кеосаян, продюсер Рубен Дишдишян

фильмы — и ретро, и добрые, и с некими общими соображениями, от которых мы пытаемся сейчас оттолкнуться. Поверьте, мало людей, способных отказаться от вечной парадигмы несправедливости, бессмысленности, тщеты многих усилий.

Д.Дондурей. В этой ситуации единственный заказчик российской киноиндустрии, на мой взгляд, конечно, не зритель и не продюсер, а режиссер. Все-таки пока в нашем кино господствует именно его версия реальности. В качестве зрителей мы смотрим на жизнь именно так, как он ее видит и понимает. И мы боимся современных реалий именно потому, что это он, режиссер, уходит в ретро, страшится происходящего, а многие фильмы похожи либо на советские, либо на голливудские образцы. Режиссеры ведь даже не стремятся понять, за что готовы платить те пять миллионов молодых зрителей, которые сегодня ходят в кинотеатры. И которых, судя по эффективным усилиям Константина Эрнста, можно убедить в чем угодно. Но как раз для этой аудитории кино у нас не снимают. В сущности, нет по-настоящему радикальных фильмов. Очень мало — актуальных. Что мешает нам делать такие картины, как «Битва в небесах» Рейгадаса, почему у нас так мало настоящего авторского кино, которым мы могли бы гордиться и которое бы предлагало миру нечто действительно новое. При том, что Россия — одна из самых свободных стран, я убежден в этом. Сегодня, согласитесь, нет необходимости фигур умолчания, но ни одного политического, оппозиционного, наконец, фильма не снято. Нет и эстетических прорывов. И когда мы говорим о выдающихся фильмах, то вновь и вновь перечисляем имена лишь шестидесятилетних режиссеров. Это за них мы переживаем в Берлине, их не берут в Канн. При такой свободе, обилии денег, наличии продвинутых продюсеров — где молодые таланты? Они что, боятся жизни или ее не чувствуют? Избегают свободы? Стоило в фильме «4» появиться чему-то живому, сразу же десятки фестивалей, весь мир эту картину жаждет увидеть. Мы же знаем, что «Дитя» братьев Дарденн снят за четыреста тысяч долларов, «Возвращение» Звягинцева — за аналогичные деньги.

Вопрос продюсерам: как вы реагируете на такую смысловую анемию авторов и чем ее для себя объясняете? Может быть, вы не согласны со мной и на самом деле у нас имеется необходимое количество способных художников, осталось только их найти и дать им хорошее современное образование. Чему-то обучить, немедленно пригласить для этого англичан, американцев. Второй вопрос: не кажется ли вам, что наши авторы, и это естественно, экранизируют собственные стереотипы по поводу жизни, по поводу зрителей и их понимания «интересного» кино? Третий вопрос: чего не хватает сценаристам и режиссерам, чтобы чувствовать нерв современной жизни? Есть всегда некоторое высокомерие по отношению к зрителям: хочется их опередить и одновременно быть коммерчески успешным. Количество проданных билетов или рейтинг — это очень непростые механизмы, которые подчас к реальности или актуальности никакого отношения не имеют. А есть еще прямой социальный заказ, идущий от топ-менеджеров каналов.

А.Роднянский. Я не сумею, вероятно, ответить на все эти вопросы и, честно говоря, нахожусь в раздумьях на темы ответственности телевидения в целом и его топ-менеджеров за неверно сформулированную картину действительности. Но телевидение является ретранслятором некоей более значительной идеологемы, которая, в свою очередь, заказана не обществом, а теми, кто принимает решения в этом обществе. И это реваншистская идеологема, в том плане, что она совершенно не хочет смириться с тем, что страна и жизнь, в которой мы все обитаем, изменились кардинально, во всех аспектах. И даже те пять миллионов человек, которые сегодня регулярно ходят в кинотеатры (с этим мы сталкиваемся неоднократно), требуют конкретного воспроизведения сути этой самой реальности. Они не находят его не только в кино, но и на телевидении. Не понимают, в каком мире живут, каким языком должны с этим миром общаться, как формируются способы общения, отношения и этические нормы.

Нынешнее состояние общества привело нас к тому, что мы не задаемся вопросом о будущем нашей страны, о том образе грядущего, который нам знаком хотя бы в позитивном прочтении собственного прошлого опыта. И в этом кроется, на мой взгляд, причина появления большого количества ретрофильмов. Потому что именно там, в прошлом, пусть и исполненном многочисленных противоречий и конфликтов, режиссеры находят возможность вернуть себе и зрителю чувство национальной гордости. То пространство смыслов, надежд, ценностей, упований, которое было утеряно.

Я согласен с тем, что радикального кинематографа в отечестве пока не существует. Больше того, я убежден, что авторское кино имеет огромный шанс на жизнь в прокате. Не следует сейчас подробно останавливаться на теме использования механизмов промоушна, которые участвовали в борьбе за показатели двух наших чемпионов — «Дозора» и «Турецкого гамбита». Они, что тут говорить, беспрецедентны. Просто неповторимы. Таких возможностей нет ни у кого. Способность же телевидения убедить кого угодно в чем угодно я считаю достаточно вредным обстоятельством, потому что это такой особый отложенный ресурс. В какой-то момент он исчерпывается, а вместе с ним и доверие ко всему остальному.

Д.Дондурей. И жизнь поворачивается в другую сторону.

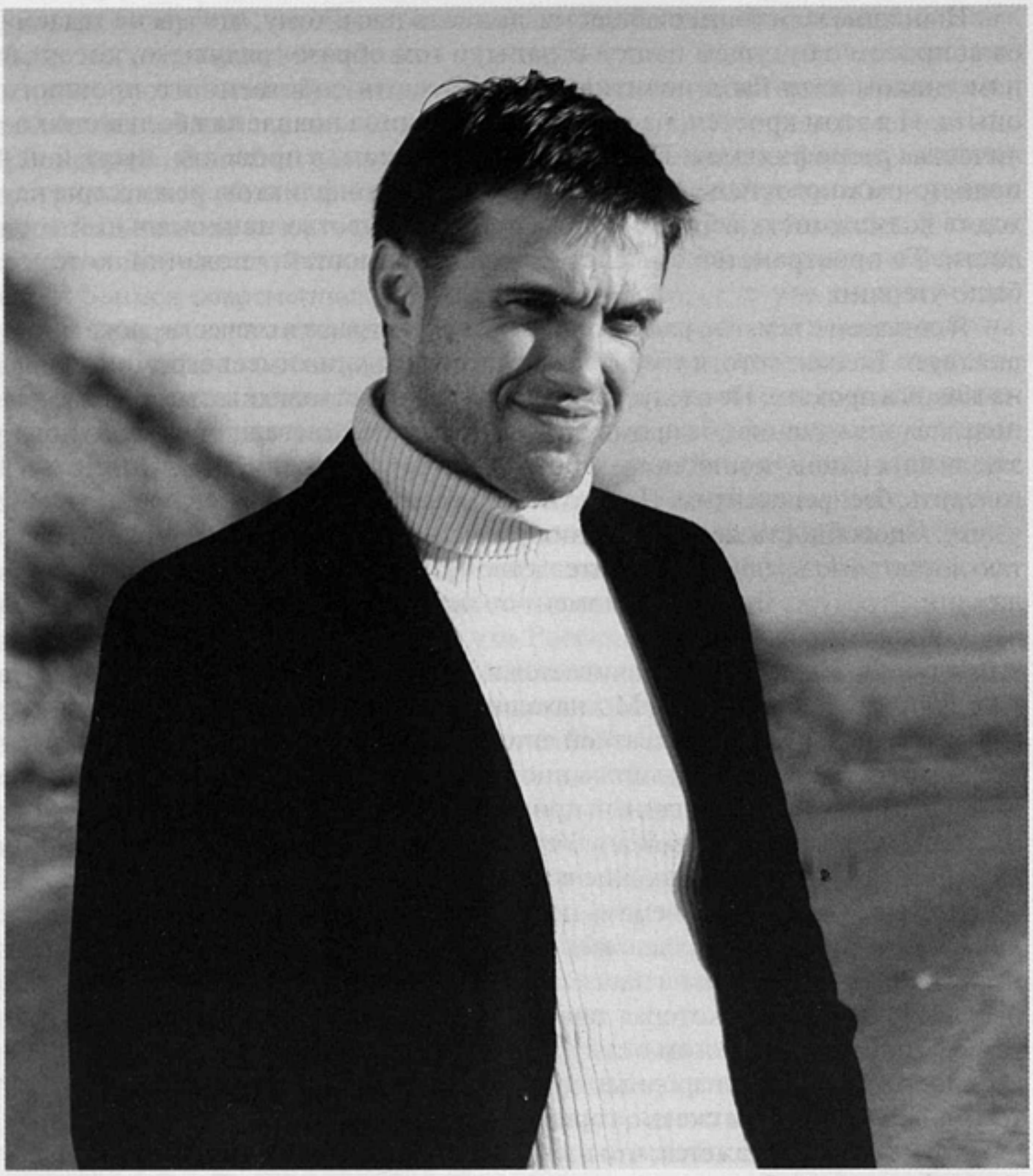
А.Роднянский. Естественно. Мы находимся, на мой взгляд, в ситуации, сформированной не столько нехваткой авторов и режиссеров, сколько, я бы сказал, неясностью, неартикулированностью наших позиций по отношению к ним. Надеяться на неожиданный приход нового гениального режиссера можно, и это, вероятно, произойдет. Успех ведь всегда индивидуален. Вдруг появляются проекты, вызывающие всеобщий интерес.

Но наша главная проблема — невнятность социального заказа. Естественно, мы не в состоянии предложить эффективную систему отбора «правильных» авторов — тех, кто, на наш взгляд, в состоянии радикально прорвать ту пелену и даже пленку, которая давно затянулась над отечественным кинематографом. Еще и во многом в силу того, что большинство наших художников изолированы от международных контекстов. Просто не видят новый кинематограф, не видят, я бы сказал, горизонты возможного.

Мне-то как раз кажется, что наименее консервативной частью кинематографического сообщества являются именно продюсеры. По двум обстоятельствам. Во-первых, они ежедневно так или иначе «измеряют температуру» у отдельно взятых групп аудиторий. Это еще не совершенный, но все-таки действенный инструмент экспертизы. А с другой стороны, они отдают себе отчет в том, что нет универсального рецепта, о котором мы все время говорим, — простые истории, голливудские ориентиры, наличие спецэффектов, соответствие современному технологическому кинематографу. Эти рецепты могут и не работать, а успешными окажутся совершенно иные.

Идеологический заказ всегда был в России важен, но он-то до сих пор не сформулирован. Его как бы нет, а большинство художников делают нечто в соответствии с собственными желаниями и интересами. Это, быть может, очень хорошо. Свобода. Но я, честно говоря, смотря многие фильмы, задаюсь вопросом: действительно ли авторы глубоко веруют в заявленную тему или просто исходят из того, что она попадет в десятку или удачно совпадет с консервативными ожиданиями общества.

Здесь, конечно, роль телевидения очень велика, потому что оно само по себе консервативно и не является искусством. Оно ориентировано на поддержание постоянного диалога с аудиторией и, естественно, будучи важнейшим инструментом этого диалога, рассчитывает на опробированные способы достижения успеха. Поэтому появляются сериалы, в двадцатый раз эксплуатирующие удачно найденные когда-то приемы. Но тем не менее — мне это кажется принципиальным — произошло полное вытеснение нероссийского продукта из прайм-тайма. Кино может повторить то же самое. Главная проблема состоит, на мой взгляд, в том, о чем говорил Дондурей: большинство те-



«Бумер. Фильм второй», режиссер Петр Буслов, продюсеры Сергей Члиянц, Сергей Сельянов

левизионных зрителей в кинотеатры не ходят. И этим прежде всего объясняется успех «Ночного Дозора» и «Турецкого гамбита». Канал сумел заставить прийти в кинотеатры нетрадиционных кинематографических зрителей.

Д.Дондурей. Но они как пришли, так могут и уйти.

А.Роднянский. Они, собственно, дальше и не пошли, поскольку не знают, что это важно делать регулярно.

Д.Дондурей. Постоянно поступать как патриоты?..

А.Роднянский. Конечно. Это акт сакральный, и нужно в нем участвовать. Я убежден, что в современном Голливуде вопрос нехватки хороших авторов стоит так же остро, как и у нас. Реальных идей очень мало.

Д.Дондурей. Вы сами-то как заказчик ощущаете какую-то несвободу? Не как телевизионный менеджер, а как кинопродюсер?

А.Роднянский. У меня есть ощущение неясности. Я пытаюсь находить некие слова, которые бы позволили сформулировать мою позицию для авторов. Если бы у меня имелись готовые формулы, которыми можно было пользоваться в работе со всеми без исключения сценаристами и режиссерами, я бы, наверное, зафиксировал их на бумаге и издал в виде брошюры, как Мао. Одно я точно знаю: чтобы пробиться к зрителю, нужно обеспечить совершенно другой уровень искренности. Надо прекратить использовать девальвированные штампы, содрать многие стереотипы, изменить отношение к экранной правде, которое удерживается со времен перестройки. Жизнь изменилась, а мы все еще находимся в условиях перестроечной мифологии и риторики. В сознании массовой аудитории это точно такой же процесс, как незаконч-

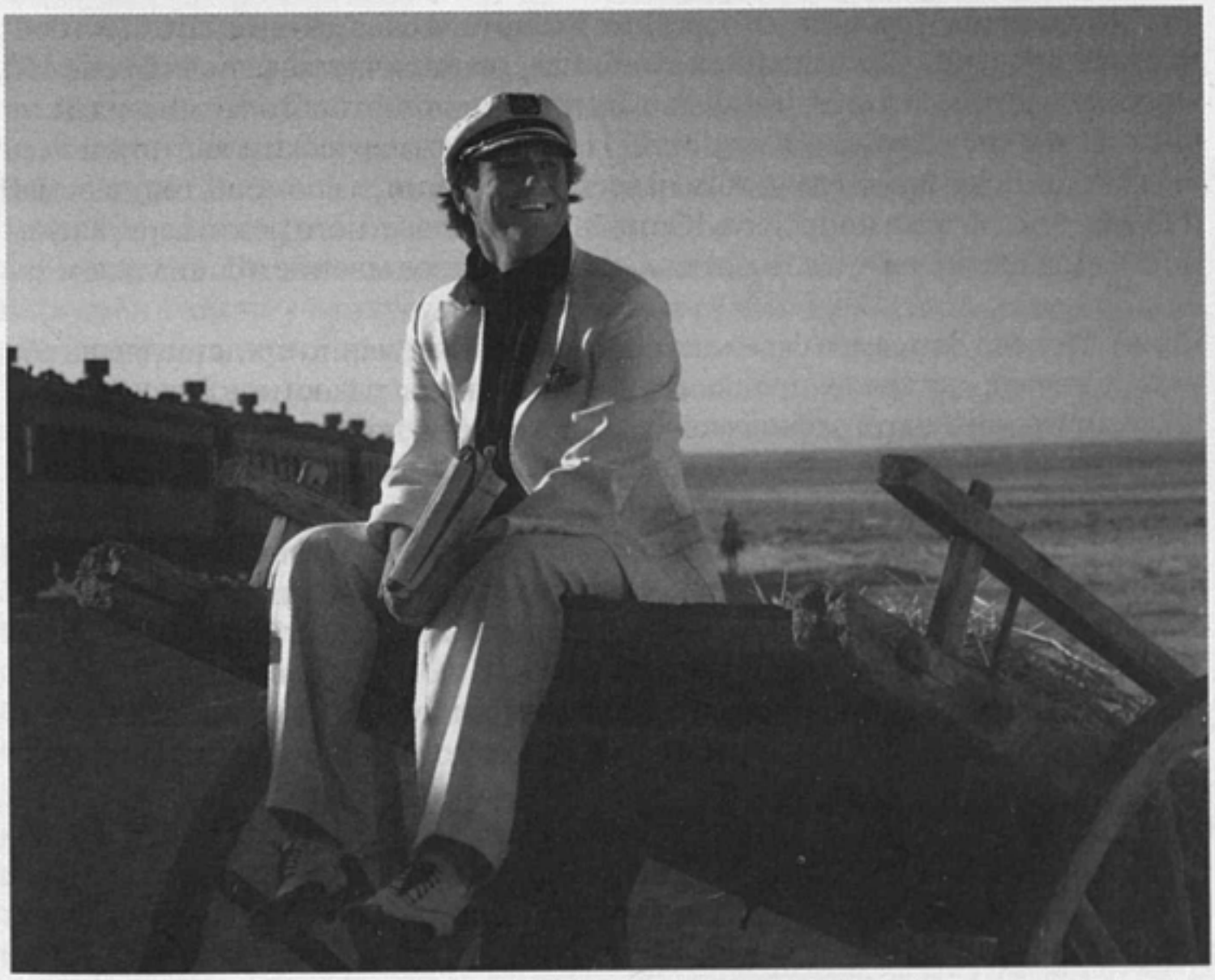
ная война. Вы видите, прошло шестьдесят лет, а война в головах продолжается.

Д.Дондурей. В том числе и гражданская.

А.Роднянский. Да, эти вещи реальны. Неприлично говорить: давай, вообще, сделаем хорошее кино, голливудское кино. Это, казалось бы, звучит более конкретно, но это смешно. Да и аудитория совершенно других фильмов хочет. Понятно, что нужно рисковать, искать новый язык.

Д.Дондурей. Я попрошу Рубена Дишдишяна ответить на те же вопросы. Есть ли у вас какие-то проблемы в работе как с авторами, так и режиссерами? Какова ваша степень несвободы в отношениях с кинематографистами и со зрителями?

Рубен Дишдишян. Мне, наверное, легче будет говорить об этом в контексте программной политики нашей компании «Централ Партнершип», опираясь на те фильмы, которые уже вышли в прокат и которые мы собираемся делать. Три картины нашего производства, выпущенные в этом году, — это «Марс» (его можно назвать авторским фильмом), «Бой с тенью» и «Побег». Режиссеров, способных снимать успешное авторское кино, мало. С арт-продуктом сразу же возникает серьезная экономическая проблема: как возвращать истраченные деньги? И здесь точно можно сказать: без ощутимой поддержки государства такое кино очень трудно попадает к зрителю. К сожалению, наша аудитория к нему еще не готова, публики просто количественно не хватает. В производственных планах на 2006 год мы запускаем примерно десять картин, два-три авторских проекта. В частности, Юрий Мороз начинает снимать фильм «Дочка» с бюджетом 700 тысяч долларов, Анна Меликян находится в подготовительном периоде с проектом «Русалка» стоимостью около миллиона долларов, а Алексей Мурадов будет делать экранизацию «Белой гвардии» Булгакова с бюджетом порядка 1,5 миллиона долларов. Все три проекта прошли долгие обсуждения, потому что это достаточно серьезные вложения, а мы пока не знаем, как их окупить. Надо надеяться на зарубежные продажи, которые позволят свести затраты если не к какой-то минимальной прибыли, то — к нулю. Другая группа наших проектов — их пять — так называемые зрительские, коммерческие, с бюджетами от одного до двух с половиной миллионов. И на-



«Золотой теленок», режиссер Ульяна Шилкина, продюсер Рубен Дишдишян

конец два-три крупнобюджетных фильма стоимостью свыше трех миллионов каждый, на которые мы делаем ставку: надеемся, что они соберут хороший бокс-офис, учитывая, что мы готовы потратить силы и средства на их продвижение.

Если вам интересна экономика конкретных проектов, я назову кое-какие цифры: «Бой с тенью» при производственном бюджете 3,6 миллиона (при этом у него была четырехсерийная версия) и рекламном в 2,7 миллиона, собрал 8,2 миллиона бокс-офиса. Здесь мы сегодня вышли фактически в небольшой плюс. Уже пишется сценарий второй части с приблизительно таким же бюджетом, и мы надеемся, что у продолжения будет больший успех. Как вы знаете, если первый фильм удачный, то сиквел оказывается еще более прибыльным. Мы на это надеемся. По фильму «Побег»: при бюджете в два миллиона долларов и рекламных затрат в один миллион мы собрали 2,2 миллиона бокс-офиса. Проект находится в минусе и окупится в лучшем случае лет через пять. По мнению журналистов, а оно в принципе совпадает и с нашим, такой фильм считается провальным. Он не оправдал тех надежд, которые мы на него возлагали.

Д.Дондурей. Можете ли вы как-то прокомментировать, почему это произошло? Все-таки не часто удается откровенно поговорить с продюсером...

Р.Дишдишян. «Побег», наверное, один из тех примеров, о которых вы говорили, когда кино сильно американизировано. Там действительно некоторые мотивы были взяты из фильма с Харрисоном Фордом. В данном случае — не сработало. К тому же у нас были очень плотные, сжатые сроки выпуска фильма, связанные с участием Евгения Миронова, который дал очень жесткий график своей работы в проекте. Мы не успели его адекватно раскрутить. Начали снимать фильм, имея незаконченный сценарий, но теперь он хорошо переработан и, надеюсь, будет опубликован. Просто не хватило времени. Будь у нас еще два месяца, можно было бы все сделать лучше. Сами себя загнали в угол, когда объявили дату проката — 31 марта.

Виктор Матизен. Можно дополнить вопрос? Все-таки с чем была связана коммерческая неудача «Побега»? С тем, что он подражал американскому первоисточнику, или с тем, что от него слишком далеко ушел?

Р.Дишдишян. Я думаю, что природа неудачи — совокупность всех тех причин, которые я называл.

По фильму «Марс» есть интересные экономические данные. Это была совместная продукция с компанией «Сабина», где мы участвовали в объеме 150 тысяч долларов. Это тот нормальный предел, до которого можно идти на риск. И мы свои вложения окупили. По всем коммерческим картинам весь бюджет мы пока тянем сами, хотя надеемся, конечно, на помощь государства.

Д.Дондурей. Можно попросить Юрия Мороза, известного режиссера, активно занимающегося и производством, высказать свое мнение о социальном заказе?

Юрий Мороз. Это самое сложное, когда ты одновременно представляешь оба цеха. Сначала скажу как продюсер: у меня не такое радостное ощущение от последнего кинематографического года. Конечно, количество кинотеатров выросло. И год назад, когда мы планировали все наши проекты, думали об их перспективах, нам казалось: вот оно — началось! Результаты, как вы сейчас поняли, не такие обнадеживающие, как нам всем хотелось бы. В определенном смысле мы достигли некоего предела. У наших прокатчиков есть ощущение, что мы уже вышли на тот уровень посещаемости, который в ближайшее время будет сложно преодолевать. С чем это связано? По моему мнению, с тем, что у нас в стране отсутствует в достаточном объеме средний класс, представители которого могли бы часто ходить в кино и тратить адекватные нашим затратам деньги. Само же увеличение числа кинотеатров, конечно же, приведет к некоему росту, но не настолько большому, чтобы у нас была возможность спокойно обсуждать бюджеты в пять миллионов на один проект. В ближайшее время возмещение таких затрат по-прежнему будет оставаться проблемой.

А вот с точки зрения режиссера мне, наверное, легче будет размышлять, потому что здесь следует говорить как о простых вещах, так и об очень сложных — ментальных. Придумать картину, ту, на которую пойдет зритель, на самом деле можно. Нужно понимать, на кого ты рассчитываешь, кого хочешь затащить в кинотеатр. Знать определенные приемы, понимать, что жанр есть жанр. И не надо стараться в такой — зрительской — картине применять поэтику авторского кино. Кроме того, я снимаю для зрителя, который живет за 101-м километром, а не для жителя Питера или Москвы. А это значит — определенная среда, темп, ритм, уровень жизни. В провинции люди живут в совершенно другом измерении, жизнь воспринимают совершенно иначе. Они — другие, и их намного больше. Чтобы почувствовать дыхание страны, нужно проехать по ней, понять, увидеть непридуманных людей и фильмы делать именно для них. При этом ни о чем их спрашивать не надо. Это в советские времена говорили: «А почему вы не снимаете кино про шахтеров или про поваров?» Вы, конечно, правы — фильм создается режиссером, он формулирует идею, послание, месседж.

Лично мне, если быть конкретным, в последнее время не хватает музыки в кино. Сейчас объясню. Кто-то из римских тиранов в первую очередь следил за тем, что поют на улицах. И как только появлялись новые музыкальные веяния, он понимал, что начинает происходить у него в государстве, что меняется. Редко поддерживал новации, чаще всего их всячески пресекал. Вот и мне не хватает «звука времени». Я не хочу никого лично обидеть, но музыка в нашем кино — среднестатистическая, электронная. Она не несет настоящих эмоций, она бессодержательна по своей природе и звучанию. Вы можете прийти в ресторан, а там и то и сё, и это. Но все-таки наибольшим спросом пользуется та пища, к которой мы привыкли, наша, родная. Надо думать о своем особом культурном коде. Но это надо суметь сформулировать, а не только ощущать.

А.Роднянский. Я, с вашего позволения, попровоцирую немного. Во-первых, есть проблема несформулированности содержания снимаемых фильмов. Во-вторых, есть пять миллионов зрителей, которые более или менее регулярно ходят в кино. Могу вам заявить сразу, что 80 процентов из них живут в Москве, Петербурге и городах-миллионерах. Как ни крути. Поэтому говорить о тех, кто живет за 101-м километром, это значит обращаться к аудитории телевизионной, которая в кино совсем не ходит. И, соответственно, когда мы обсуждаем вопросы дефицита музыки, вспоминается фраза Хемингуэя, сказанная после просмотра «Снегов Килиманджаро»: помните, когда он увидел голубей, то сказал: «А вот и птички появились». Вот и мы — о музыке.

Д.Дондурей. Все-таки я, как и Мороз, уверен, что именно режиссеры — активнейшие социальные заказчики нашего кино. Да и вообще — это российская традиция. Высшее политическое начальство, слава богу, вот уже пятнадцать лет в этом не участвует. Остаются одни режиссеры, а их тема сегодняшней дискуссии не интересует. Они сюда не пришли. Ну ладно, они и кино-то не смотрят. Причем им повезло, что у нас еще социологические исследования зрителей не проводят. Тогда бы все увидели ужас нынешней ситуации, узнали бы, почему зрителям наше кино неинтересно.

Вопрос еще одному продюсеру — Сергею Грибкову, сделавшему серьезные коммерческие проекты, такие, как «Даже не думай!» или «Личный номер». Интересно ваше отношение к зрителям, которые реально платят деньги. Что вы про них скажете, что думаете про себя и про авторов, которые обращаются к этим зрителям?

Сергей Грибков. На мой взгляд, ситуация более простая относительно и автора, и рынка, и общих перспектив. Через голову прыгнуть очень сложно. Мы делаем фильм, который потом не окупается, или не доходит до зрителя, или неинтересен ему. И не можем понять, почему зритель не приходит в кинотеатры. Надо же все-таки начать с чего-то. Нельзя, отсутствуя на рынке в течение пятнадцати лет, запустив сюда серьезный американский кинематограф, потом вдруг сказать: мы сняли отличное кино, все должны прийти, посмот-

реть и согласиться, что кино отличное. Нужно пройти огромный путь, чтобы вернуть зрителей или хотя бы суметь заговорить с молодежью. Не пытаясь ее чему-то высокомерно учить. Мы все-таки довольно давно потеряли собственный рынок, не обрели средний класс, не увидели социальные и ценностные возможности людей, ходящих в кинотеатр. А потом сетуем на то, что у нас не все окупается.

Д.Дондурей. Вы начинали именно с того, что искали общий язык с публикой?

С.Грибков. Нам сейчас кажется, что начинают расти сборы, но ведь увеличиваются и затраты на рекламу, на производство. При этом общая тенденция достаточно правильная. Все равно кино должно производиться: и авторское, и коммерческое. Вот мы говорим о кино и тут же — о каких-то серьезных доходах. При этом не боремся с пиратством. Говорим о коммерческом кино и пытаемся сравнить его сборы с голливудскими. Спецмероприятия по «Личному номеру» заставили пиратов бояться, не брать кассету, потому что их за это сажают. Мы сделали один, второй, третий, пятый авторский фильм, и это должно проявиться в коммерческом кино, в улучшении его драматургии. С другой стороны, на фоне зрителей, которым привита определенная культура кино, нужно потихонечку и остальных вовлекать в контакты с картинами, которые сделаны не только для развлечения, смеха, снятия стресса, но, может быть, для внутренних открытий, для удивления. Почему так хорошо воспринимается активный герой на Западе? Потому что общество там соответственным образом воспитано, обеспечено, живет достаточно благополучно. Для них стрессовое, неожиданное, серьезное кино является неким внешним раздражителем, допингом, адреналином — всем тем, чего в нашей стране хватает с лихвой и без кино.

Что будет дальше? Посмотрим. Просто надо умещаться в бюджеты, чтобы снижать риск, правильно рассчитывая свои деньги, делая предварительные оценки телевизионных и видеопродаж, поднимая ценз дотации. И за счет этого шаг за шагом развивать кинематограф, делать какие-то рискованные проекты. Мы умышленно в этом году отложили производство двух картин, не блокбастеров, но с приличными бюджетами, ради возможности эффективного продюсирования.

Д.Дондурей. Вам кажется, что именно это — повышение качества продюсирования — будет перспективно?

С.Грибков. Да. Если мы хотим делать серьезное кино, надо дать возможность автору выстроить все правильным образом и потом постараться фильм адекватно позиционировать, в том числе — вывести на европейский рынок. Я не знаю, как присутствующий здесь Жоэль Шапрон к этому отнесется, но зачастую мир хочет видеть Россию в определенном свете. У меня был смешной разговор в Канне с американским продюсером, который, посмотрев триллер «Личный номер», сказал: «Вы знаете, молодой человек, боевики — это все-таки наш бизнес, а ваше кино — это подглядывание в замочную скважину». Меня это разозлило, хотя на этом фоне было приятно, что «Личный номер» был продан в Канне в 34 страны, причем во многих из них его купили крупнейшие дистрибьюторы. Это хороший экспорт новой русской идеологии.

Д.Дондурей. Готовы ли вы приглашать западных режиссеров работать здесь, с российскими группами, на нашем материале, увеличив таким образом свои творческие ресурсы? Или это неверный путь?

С.Грибков. Я думаю, что интеграция в мировое сообщество должна подразумевать и это. Собственно говоря, Америка приглашает режиссеров со всего мира, да и Франция делает то же самое. Но по отношению к нам возникает, извините за выражение, некая проституция. Вот у нас сейчас идет проект «Красная вода», и нам говорят: «Да, отлично, чтобы получить безвозвратные деньги в Бельгии, Германии, там-то, там-то, фильм должен быть европейским. Давайте поменяем вашего режиссера на европейца и еще рядом с ним поставим другого европейца».

Д.Дондурей. Вы боитесь этого?

С.Грибков. Не хотим насильственных действий.

Д.Дондурей. А как же тогда заниматься копродукцией и менять их представления о том, что такое правильное российское кино? Вот недавно на Каннском фестивале российское кино не присутствовало никак. И даже на единственном рыночном сеансе фильма «Космос как предчувствие», довольно интересного, представлявшего чуть позднее наш кинематограф на Московском фестивале, сидели десять человек.

С.Грибков. А за что фильм «4», которым мы так гордимся, получил свои призы? «За развенчание загадочности русской души». А фильм Андрея Кончаловского «Дом дураков»? Я с большим уважением к нему отношусь, но он был задуман и выполнен в полном соответствии с тем, как хочет видеть Европа наши отношения с Чечней.

Д.Дондурей. Таков устойчивый, уже омертвевший стереотип Запада на эту тему. Что с ним теперь наши продюсеры должны делать?

С.Грибков. Надо четко разделять: или работать для своего рынка, или для фестивалей. Я шесть лет занимался маркетинговыми исследованиями, это помогает встать на сторону потребителя и понять, почему и на кого кино ориентировано.

Д.Дондурей. В этом году вышло несколько коммерческих фильмов, мы их знаем: «Статский советник», «Жмурки», «Бой с тенью», ожидается «Девятая рота». Но это небольшое количество проектов для такого огромного производства, поскольку, как вы знаете, только господдержка насчитывает более шестидесяти названий, а снимается много больше — у нас большая индустрия. Вполне сегодня сопоставимая с индустрией таких европейских стран, как Германия, Англия, Италия.

С.Грибков. Вы понимаете, что пока действует основной механизм — взяли денег у государства и ринулись снимать фильм, а там разберемся...

А.Роднянский. Это почти кончается или скоро кончится.

«Какими вы не будете», режиссер Александр Велединский, продюсер Сергей Члиянц

С.Грибков. Люди умудряются получать деньги, на это еще жить и на это же снимать кино, вместо того чтобы разумно собрать финансирование.

Д.Дондурей. Получается, что поддержка государства не очень благое дело?

С.Грибков. Наоборот, очень благое, если не пытаться за этот счет жить. Она серьезно влияет на снижение риска продюсеров, да и в дальнейшем господдержка должна оставаться опорой для авторского кино.

Сергей Члиянц. Честно говоря, я потерял нить разговора. Мы заболтали несколько замечательных мыслей, высказанных Александром Роднянским. Суще-

ственные, они заставили меня задуматься, но я понял, что говорить не хочу.

Д.Дондурей. А как всем нам продвигаться, если вы — активно действующий продюсер — не хотите обсуждать актуальные вещи? Статистика вас не удовлетворяет, с Западом вы не находите общего языка, критика делает не то... Что дальше?

С.Члиянц. Вы хотите вынудить меня что-нибудь сказать?

Д.Дондурей. Да, у нас сегодня тема: «Кто заказывает музыку в кино?». На мой взгляд, режиссеры, но их здесь нет.

С.Члиянц. Заказывают, заказывают. И режиссеры, и в первую очередь продюсеры, здесь присутствующие, и вы лично, и даже Жоэль Шапрон, которого мы все упоминаем с любовью.

Вопрос из зала. Можно сразу же задать вопрос Члиянцу? Это его расшевелит и на какую-то мысль натолкнет. Сергей, Даниил Борисович тут говорил, что «Настройщик» не окупился. У меня есть другие сведения, как раз от прокатчика этой картины, что «Настройщик» мощно прошел по кинотеатрам. Проясните, пожалуйста, ситуацию.

С.Члиянц. «Настройщик» в прокате прошел скромно, потому что он прокатывался в количестве девяти копий. Собрал, конечно, некоторые деньги, 20 тысяч долларов в среднем на копию. Просто экономика фильма — это один вопрос, экономика продюсера — это другой, экономика кинокомпании — третий. Я часто позволял себе резкие высказывания, в основном не публичные. Например, твердил своим друзьям-коллегам: «Хватит врать людям о бокс-офисе своего фильма, давайте прекратим создавать у киносообщества представление о том, что у нас все в порядке с точки зрения денег». Я понимаю, что есть амбиции, тщеславие, мальчишеские игры — «у кого больше». К чему это приводит? К перекосам в сознании людей, участвующих в процессе и пишущих о нем. А еще — тех, кто формирует правила игры, а именно, Агентства по культуре и кинематографии или, не дай бог, налоговых органов. Представьте себе, мы попросим какую-нибудь кинокомпанию представить на рассмотрение свою налоговую отчетность. Что будет вслед за этим?

Д.Дондурей. Но они все-таки кино не заказывают, наши налоговые органы.

С.Члиянц. Заказывают, заказывают. Спросите у Сергея Грибкова. Пока мы не будем искренними, ничего не сможем обсудить.

Д.Дондурей. Но почему? Здесь все свои...

С.Члиянц. Я просто напоминаю всем нам, что продюсерское дело — это движение. Мы почувствовали: что-то происходит. Стали собираться, выражать друг другу свою озабоченность экономикой кинопроцесса. Кроме экономики креативных составляющих кино, есть еще экономика продвижения. Индустрия — это все-таки нечто, построенное на правильной отраслевой инфраструктуре, на хорошем отраслевом менеджменте и на эффективном денежном обороте. В нашем кинематографе многого из этого нет. Хотя есть, кроме всего прочего, и объективные причины отсутствия этих трех китов. Я имею в виду конкурентное окружение в виде американских и европейских картин. Оно позволяет развивать инфраструктуру сбыта — это правда.

Д.Дондурей. Но есть еще интересы публики, которая жаждет именно отечественной продукции.

С.Члиянц. Так вот, это конкурентное окружение выражается, в частности, и в том, что одни и те же режиссеры работают в телевизионном кино и в прокатном. И я завидую коллегам, у которых сериалы получаются, я хотел бы их делать, но — не выходит. Все-таки это разные занятия. Артист, к примеру, на тысячу долларов в телевизионном кино нарабатывает три экранных минуты (а то и восемь) полезного времени в день, а в прокатном кино — 30 секунд, полторы минуты в лучшем случае, если сцена получилась. А работаем мы все на одной поляне, у нас одни и те же осветители, одни и те же редакторы, сценаристы, которых так же мало, как и режиссеров. Страна, а следовательно, и все требования к профессии поменялись. Помните, какие были смешные банкиры в 91-м, а в 94-м — страховщики. Сейчас все встало на свое место. Идет про-

фессионализация общества, болезненно, но каким-то, пусть и эволюционным, путем дело продвигается. Если раньше маркетинговые усилия представляли собой нечто аморфное, то сейчас они превращаются во что-то системное. Появились менеджеры из других отраслей. Кинокомпании приглашают на работу экономически подготовленных управленцев, людей с другим опытом и образованием.

Вот пресловутая господдержка... На самом деле это страхование экономики кинокомпании, которая является основной инфраструктурной единицей кинематографического процесса. Именно компании, а не фильмы надо холить и лелеять. Помните, «семья — ячейка общества»? Кинокомпания — ячейка кинематографического мира. Российское кино пока еще не прокатное, но оно может стать таковым. Нет ничего страшного в том, что какие-то проекты не окупаются, — это хороший опыт для компании. Хотя готов признать: концентрация внимания на проблемах исключительно прокатного кино поможет разобраться и построить качественный анализ, с которого начинается осознание, поиски пути развития.

Д.Дондурей. А кто же должен этот качественный анализ заказывать и производить? К кому вы обращаетесь?

С.Члиянц. К продюсерам. К тем, кто придумывает, кто производит, к тем, кто продвигает, и к тем, кто продает. Четыре ипостаси, четыре функции кинопроизводства. Мы, Гильдия продюсеров, недавно одержали корпоративную победу над дружественным Федеральным агентством по культуре и кинематографии. Нам предложили подписывать договоры, в которых права на фильмы принадлежат сторонам совместно, то есть продюсеру и Российской Федерации. Мы тихо возмутились, потом друг с другом посовещались и поняли, что это какая-то многоходовка. Нас, кажется, хотят от чего-то отодвинуть, хотя, возможно, я зря демонизирую, все было и не так. Российский Налоговый кодекс предполагает максимальный учетный налоговый период — один год. А срок охраны авторских прав — 75 лет со дня смерти последнего автора.

Д.Дондурей. Но у нас сегодня другая тема.

С.Члиянц. Хорошо. А чем вам режиссер не продюсер?

Д.Дондурей. Вот это — интересный поворот, потому что в годы так называемой перестройки режиссеры, конечно, были продюсерами, они все занимались самозаказом.

С.Члиянц. И сейчас — тоже, этого не надо ни стесняться, ни бояться.

Д.Дондурей. «Идеальная схема» в то время была предложена Андреем Кончаловским, который посчитал закономерным и естественным, чтобы государство давало деньги не только на производство и продвижение фильма, копии, рекламу, но и выкупало бы в кинотеатрах места, бесплатно показывая отечественные ленты. Особенно те, где есть господдержка. Это абсолютно тупиковый путь!

А.Роднянский. Сергей Члиянц сказал о главном, назвав кинокомпанию действующим началом кинематографа. Именно она выдвигает требования к авторам, так или иначе управляет хотя бы процессом их выбора, предлагая работу одним людям и отвергая других.

С.Члиянц. Вот именно, мы отвечаем за процесс отбора...

А.Роднянский. Верно. Но мы по-прежнему движемся как бы по накату. Катимся, как с горы. Мир меняется, а мы воспроизводимся. Почему в последнее время заговорили об отдельных успехах? Потому что плохо или хорошо, но появились на самом деле продюсерские проекты. «Бумер» — это продюсерский проект?

С.Члиянц. Да нет. Вы можете меня подкалывать сколько угодно... Можем, если хотите, поговорить о втором «Бумере».

А.Роднянский. С удовольствием, ведь мы его не видели.

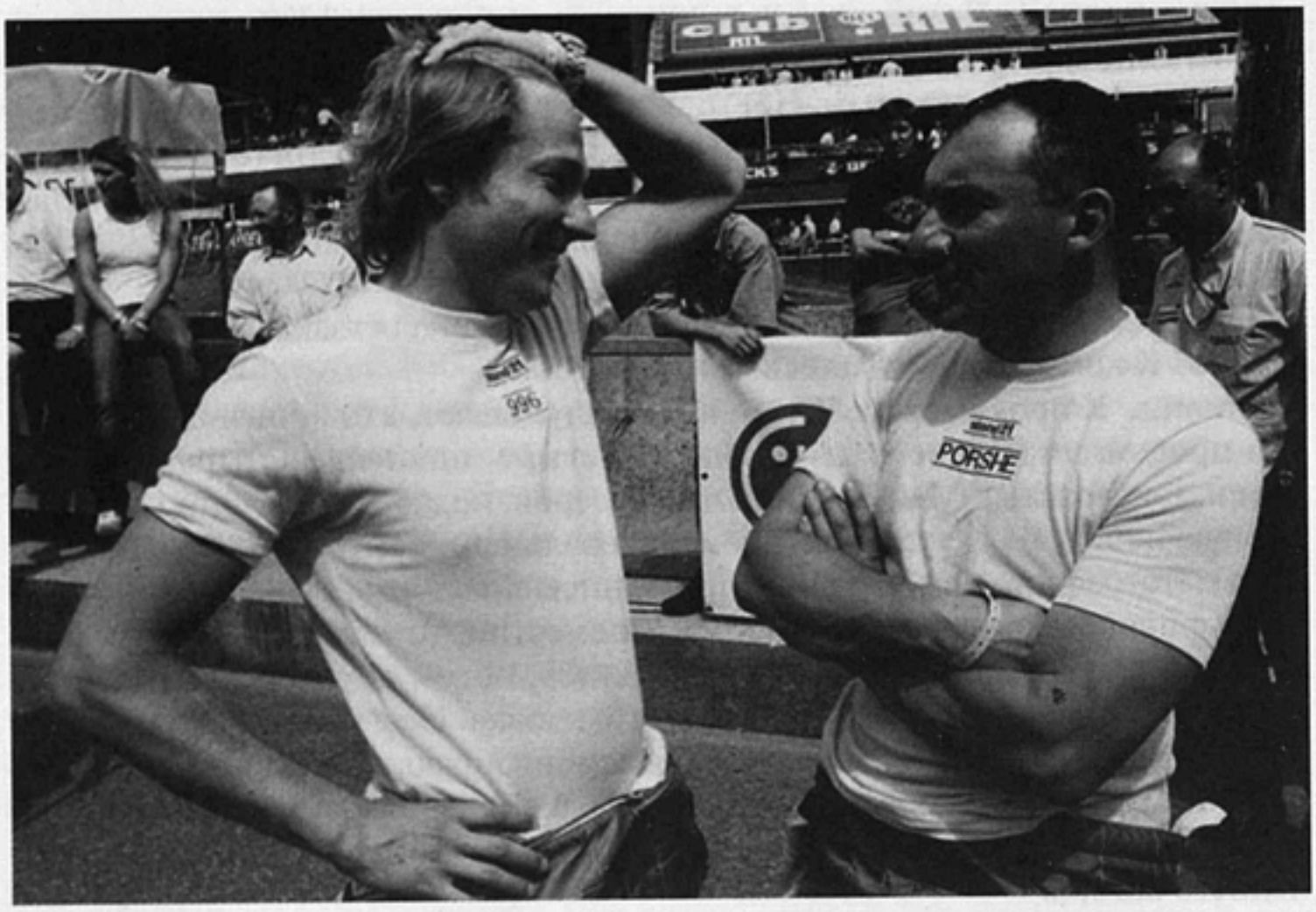
С.Члиянц. Это, конечно, режиссерский проект, конечно, авторский. Энергия, сила, талант — все от режиссера.

А.Роднянский. Не об этом речь идет. Продюсер — не тот, кто делает фильм,

его безусловно создает автор. Продюсерский фильм — это выбор Члиянцом темы, сценария. Сама идея — это шаг продюсерский?

С.Члиянц. Возвращаясь к «Настройщику» Киры Муратовой... Никогда в жизни не надувал щеки и не говорил, что в этом фильме есть моя заслуга, кроме той, что я просто не навредил. Так вот, хорошая экономика у фильма — благодаря Министерствам культуры России и Украины, небольшому рыночному потенциалу этого фильма, его продаже на Первый канал.

А.Роднянский. Выбирая темы и авторов, продюсер же это делает не вообще,



«Красная вода», режиссер Дмитрий Черкасов, продюсер Сергей Грибков

а формулируя некое представление о мире, в котором именно этот автор, по его мнению, и должен состояться. И так как доля, а значит, и воздействие госденег сокращается, то и, соответственно, продюсеры начинают оказывать еще большее влияние на кинопроцесс. Два фактора, которые будут формировать российский кинорынок через пару лет: владельцы кинотеатральных сетей в сто — триста залов плюс несколько крупных продюсерских компаний. Вопрос в другом: необходимо сформулировать, какое кино надо делать. Вот о чем разговор. Когда у тебя режиссер — не Муратова, которая сама знает, о чем и как снимать, тогда что?

Д.Дондурей. Долгие годы важным заказчиком российского кино были большие международные кинофестивали. А за связи с Францией и даже с Европой у нас отвечает наш общий товарищ — Жоэль Шапрон.

Жоэль Шапрон. Сразу же хочу подчеркнуть — не я заказываю русскую музыку. И я думаю, что сейчас уже все поняли: снимать кино для фестивалей никому не нужно. Отсутствие российских фильмов в Канне доказывает, что все это в прошлом. Во всяком случае, музыка создается сама по себе. С другой стороны, если говорить об имидже вашего кино в Европе, вы должны понять одно: в 80-х годах мы росли на вашем авторском диссидентском кино. И выйти сейчас из этого русла старых привычек очень сложно. Ни Данелии, ни Гайдая, ни Рязанова мы никогда в своих кинотеатрах не видели. Только Тарковского, Параджанова, Германа, Муратову. Потом Сокурова и недавно Звягинцева. Когда фильмы хорошие, они пользуются успехом в определенном кругу, у определенной публики. Но как только кто-то из режиссеров пытается выскользнуть из этого давно очерченного и по сути диссидентского пространства, почти всегда получается провал.

При этом ваше кино сейчас по-настоящему меняется. Во-первых, сами русские зрители ходят с удовольствием на национальные картины — это бе-

зусловно. Во-вторых — на это обстоятельство обращают внимание и зарубежные журналисты, и дистрибьюторы, — они постепенно начинают интересоваться «другим русским кино». Меня уже спрашивают во Франции: «Как насчет выпуска «Ночного Дозора»?» Я с нетерпением жду 28 сентября, когда «Фокс» выпустит эту картину, дай бог, чтобы был настоящий успех. Я не говорю о ее качестве, только о том, что благодаря хотя бы одному успешному выпуску «другого русского кино» расширится прежний ручеек. Не думаю, что он сразу же превратится в реку. Но хотя бы один раз что-то будет радикально отличаться от того, что мы десятилетиями знаем о русском кино. Если случится успех, то после этого и все остальные ваши жанровые проекты смогут найти или хотя бы поискать на Западе другого зрителя. Эта проблема касается не только российского кино, но и многих других кинематографий — важно изменить омертвевший имидж.

Вы знаете, я еще занимаюсь и пропагандой французского кино в России. У него тоже существуют десятилетиями наработанные амплуа: романтика, пифпаф с Делоном и Бельмондо и юмор в духе Ришара. «Юнифрансу» удалось сломать этот стереотип. Я этим горжусь, потому что чем многообразнее представление о кинематографии, тем больше возможностей расширить аудиторию. Сейчас благодаря той работе, которую мы осуществили за последние пять лет, в Москве выходят от сорока до пятидесяти новых французских картин в год. Это значит, что есть настоящая публика практически для всех жанров французского кино — от сложного авторского до откровенно коммерческого блокбастера.

В лингвистике есть такой термин «оксюморон» — использование несопоставимых слов, по значению абсолютных антагонистов. У Виктора Гюго есть «Черный свет» — это оксюморон. Русский экшн в кино — оксюморон, сегодня по крайней мере. Русский юмор — тоже оксюморон на нашем рынке, его в Европе не существует. У ваших картин такой узкий имидж, что

«Девятая рота», режиссер Федор Бондарчук, продюсеры Александр Роднянский, Елена Яцура, Сергей Мелькумов

очень сложно выйти за его рамки. Я хочу, чтобы благодаря «Дозору», «Личному номеру», «Статскому советнику» вы нашли новую аудиторию. Зарубежные зрители пока не заказывают русскую музыку. И к тому же все те, кто у нас ходят на Сокурова, Звягинцева и Муратову, не очень-то хотят, чтобы этот имидж как-то видоизменился, расширился, потому что они уже сконструи-

ровали свою версию российского кино. Элитарные и профессиональные киножурналы, может быть, и пренебрежительно будут вначале относиться к «чужим» российским фильмам. Пусть! Самое главное — вам надо создать новую аудиторию за рубежом. Вот «Фокс» выпускает «Ночной Дозор» во Франции в 250 копиях, такого количества кинокопий русской картины не было ни разу за последние сто десять лет. Это большой шаг вперед. Я искренне надеюсь на то, что новый взгляд на вашу новую продукцию, на коммерческие жанры будет одерживать победу за победой, это откроет для российского кино самые разные возможности.

И еще. Даже если Андрей Кончаловский хотел снимать «Дом дураков» в ответ на ожидания Европы, это ему не удалось: фильм был коммерчески провальным. Поэтому думать о том, что такой тип кино и такой взгляд на российскую действительность европейцам будет интересен, тоже не надо.

Главное: французы снимают кино исключительно для своих зрителей. Мы никогда не делаем этого ради зарубежной публики, мы ведь ее просто не знаем. Самый большой бокс-офис мы получаем у себя дома. Естественно, что все потом делается для того, чтобы картины продавались и пользовались успехом за рубежом, но в первую очередь ориентируемся мы на самих себя. И сейчас у меня складывается впечатление, что впервые за последние тридцать лет продюсеры и режиссеры у вас начали снимать для своих зрителей. На мой взгляд, это единственно правильный путь.

Анна Гудкова. Судя по нашей дискуссии, функции продюсера сводятся не к посредничеству между режиссером и зрителем, а к подгонке режиссерских представлений под его собственные. Мотивируя настойчиво рекомендованные режиссеру упрощения в сценарии, способах съемки или монтаже, продюсеры произносят коронные фразы: «Зрителю это не нужно» или «Зритель этого не поймет». При этом мало кто из вас способен уточнить и объяснить, кто он, собственно, такой, зритель. Возникает резонное предположение, что продюсер подменяет абсолютно незнакомую ему, весьма многочисленную российскую аудиторию человеком, которого знает лучше всего, — самим собой. Еще хуже то, что в большинстве случаев он не отдает себе в этом отчета.

Получается, что продюсер зависит от зрителя и вместе с тем не уважает его. Не верит ни в какие потенциальные возможности аудитории. Легко забывает, что и рейтинги, и касса говорят только о выборе из уже произведенной кинопродукции, но, естественно, ничего не может сообщить об иных устремлениях и желаниях покупателей билетов и потребителей сериалов. Как сказал Жванецкий: «Если в моей комнате одно окно, у него и будет самый высокий рейтинг».

Ориентируясь на уже достигнутый кем-то успех, продюсеры дружно кидаются в ту же нишу. Отчасти это, наверное, разумно. Но в нашей нынешней ситуации подобный подход никак не способствует развитию рынка. Чем более нетривиальные сценарии запускает продюсер, чем на большее жанровое и стилистическое разнообразие он готов отважиться, тем больше у него шансов не только открыть новые горизонты, новых звезд, новые сюжеты, но и первому сорвать наиболее серьезный куш. Но для этого необходимо не оправдывать превратно понимаемым «зрительским заказом» свои собственные страхи, транслируя неуважение к самому себе через экран, пытаясь перестраховаться от возможных неудач — при этом будучи к этим неудачам заранее готовым. Иначе нам вечно придется смотреть не то, что мы на самом деле хотим увидеть, а то, что по представлению продюсеров нам должно нравиться. Тем продюсерам, которые не объясняют свой выбор и свои вкусовые предпочтения стремлением угодить некоей «низменной» публике, а честно признаются в собственной любви к определенному проекту, достается больше успеха.

В.Матизен. Я хотел бы несколько переформулировать тему этой дискуссии в рамках следующего тезиса — прибыль есть плата за правильный прогноз. Он

был сформулирован, кажется, еще в 20-м году. На самом деле мы с вами говорим о тех действующих игроках нынешнего кинематографического рынка, которые в состоянии делать правильные прогнозы относительно успеха их продуктов. Почему в тех случаях, когда, казалось бы, можно заведомо прогнозировать неудачу, продюсеры все равно этот проект снимают? Для меня было совершенно очевидно, что проект под названием «Побег» — это провальный проект, что он не получит того, что собрал «Антикиллер». То же самое сказали бы вам многие кинокритики. И, в частности, про то, что проект под названием «Даже не думай—2. Тень независимости» не может рассчитывать на успех проекта под названием «Даже не думай!». Тем не менее, имея полную возможность об этом узнать и сделать на этом основании свои выводы, вы, продюсеры, этим не пользуетесь. Почему режиссеры продолжают ошибаться с упорством, достойным лучшего применения? Кто способен делать предсказания на этом рынке?

Прогноз может делаться на основании тех закономерностей, которые вы уже знаете, — по методу экстраполяции. Этой способностью обладают люди, чей IQ выше 140. Когда появляется произведение из ряда вон выходящее, его нельзя оценивать по законам этого ряда. И каждый раз, когда вы создаете нечто принципиально новое, нет никакой гарантии того, что вы под это дело сможете что-нибудь получить. Здесь предсказателя вообще как бы нет, действовать можно только экспериментальным путем, с помощью фокус-группы. Вот вы выбираете режиссера — на него ставите. По каким критериям вы это делаете? Когда прокатчик покупает кино, по каким критериям он решает, что этот фильм будет иметь успех?

С.Грибков. Вы задали вопрос и сами на него ответили. Потому что «знал бы прикуп — жил бы в Сочи». Но я вам хочу сказать одну очень простую вещь: пока мало кого хочется слушать! Очень хорошо, что мы делаем ошибки, так мы идем вперед. Мы учимся, смотрим на ошибки друг друга. У нас нет папы, который будет говорить, как надо сделать. У нас тоже растут амбиции, мы прогнозируем, что отлично получится, потом — подзатыльник, отходим назад, снова идем вперед. Это нормальная практика. Собственно говоря, для меня урок, полученный на «Даже не думай—2», сугубо позитивен. Да, может быть, не довели до конца свой замысел.

«Мечтать не вредно», режиссер Евгений Лаврентьев, продюсер Сергей Грибков

С.Члиянц. Если бы однажды, вследствие разных причин, мы не потеряли много денег на фильме «Небо в алмазах» Василия Пичула, то, наверное, я никогда не смог бы сообразить, что «Бумер» соберет деньги.

В.Матизен. Классный ответ. Вы все отвечаете: не надо уметь считать, надо просто пробовать и в конце концов у тебя получится. Это смешно. Законов успеха нет, но законы неуспеха-то есть.

С.Грибков. В США выходят сотни фильмов, из которых доминантное число проваливается, но мы о них и не слышим. Просто американский рынок большой. Мы делаем первые пробные шаги точно так же, как это происходило и в других отраслях бизнеса.

С.Члиянц. Мне кажется, ты меня просто не услышал. Дело в том, что в середине 90-х большинство из нас позволяли себе то, что всем не нравилось, — жить с процесса, жить с убытков, зарабатывать в процессе производства. Мы получали финансирование от государства и на общие расходы, мягко говоря, а не на доходы жили сами. Теперь, я еще раз это подчеркиваю, надо холить и лелеять кинокомпании, потому что они являются главной инфраструктурной единицей. Богатая кинокомпания, способная позволить себе эксперимент, иногда риск, иногда даже провал, обязательно вырулит на что-нибудь успешное. Сегодня никто из нас, я в этом уверен, с процесса уже не живет, а только — с результата, с большей или меньшей удачи.

Р.Дишдишян. Как вы знаете, наша компания «ЦПШ» является одновременно и прокатной, выпускает видео, DVD, прокатывает зарубежные фильмы, а сейчас и отечественные. Статистика, анализ, наверное, самое главное, что как-то позволяет прогнозировать успех или неуспех следующей картины. И, конечно же, мнение экспертов, которым мы доверяем. Если говорить о том же «Побеге», нам казалось, что режиссер Егор Кончаловский, фильм которого «Антикиллер-2» мы прокатывали как дистрибьюторы и который собрал 2,7 миллиона долларов, должен быть успешным. Звездный состав на «Побеге», жанр, в принципе профессионально крепкий сценарий — все это позволяло думать, что фильм меньше трех миллионов долларов не соберет. Ошиблись, бывает. Признаем, что ошиблись. Но мы из нашего неуспеха сделаем серьезные выводы. Именно эти выводы и сопутствующий им глубокий анализ позволяют двигаться вперед. Кино — это рискованный бизнес, и доля риска в нем действительно всегда очень большая. Сегодня, имея в нашей производственной программе более десяти фильмов, мы понимаем, что один-два могут и провалиться. Но мы надеемся, что другие выстрелят и в целом для компании это должно быть прибыльно.

Ю.Мороз. То, о чем говорил Виктор Матизен, — все-таки идеальная ситуация, по идее она правильная и должна работать, но мы живем в реальном рынке. Ты приходишь на канал и говоришь: «Вот у нас такой проект. Нам кажется, что вот такой артист должен это играть». А нам говорят: «Нет, ребята, этот артист нам неинтересен, мы у вас этот проект не купим. Сейчас у нас самый рейтинговый — Безруков, поэтому мы хотим, чтобы эту роль играл он». И как бы мы ни доказывали, что он на эту роль не годится, нам говорят: «Ну, извините, тогда мы у вас не купим».

Ж.Шапрон. Нет законов успеха, нет и законов неуспеха. На самом деле есть очень много примеров в истории кино, когда советовали не снимать этого актера, не снимать этот сценарий, и очень опытные критики и сценаристы пытались все сделать для того, чтобы такой-то продюсер или режиссер не работали. Сняли — получилось! Был такой фильм «Микрокосмос» — о насекомых. Согласитесь, это обречено на провал. И только потому, что сам продюсер решил, что он действительно хочет довести до конца этот фильм, он в конце концов стал невероятно прибыльным. «Птицы» потом — то же самое. «Хористы» — картина, которую Дишдишян будет скоро прокатывать... Абсолютно все телеканалы во Франции вначале отказались от нее, все артисты отказались сниматься. Но в результате фильм собрал только у нас восемь миллионов зрителей и получил кучу «Сезаров». Поэтому нет никаких абсолютных законов. Киноиндустрия — это индустрия смысловых

прототипов. Но каждый последующий прототип не соответствует предыдущему.

Антон Лернер. Здесь много говорили о риске и о том, как его можно минимизировать, о журналистах и критиках, но я хочу вернуться к теме заказа. А почему бы не спрашивать у самих зрителей? Если мы говорим о социологических исследованиях, то это необязательно количественные измерения, когда вы получаете горы цифр и не знаете, что с ними делать. Сегодня музыку в кинобизнесе заказывает кто угодно, но не сам зритель. А продюсеры, если говорить прямо, делают довольно много ошибочных допущений в своих представлениях о вкусах и потребностях потенциальной аудитории. Их единственным обоснованием являются телевизионные рейтинги или кассовые сборы, которые, не отражая содержательную сторону, дают искаженное представление о ситуации. Такая информация может ввести в заблуждение, и, как показывает практика, действительно вводит.

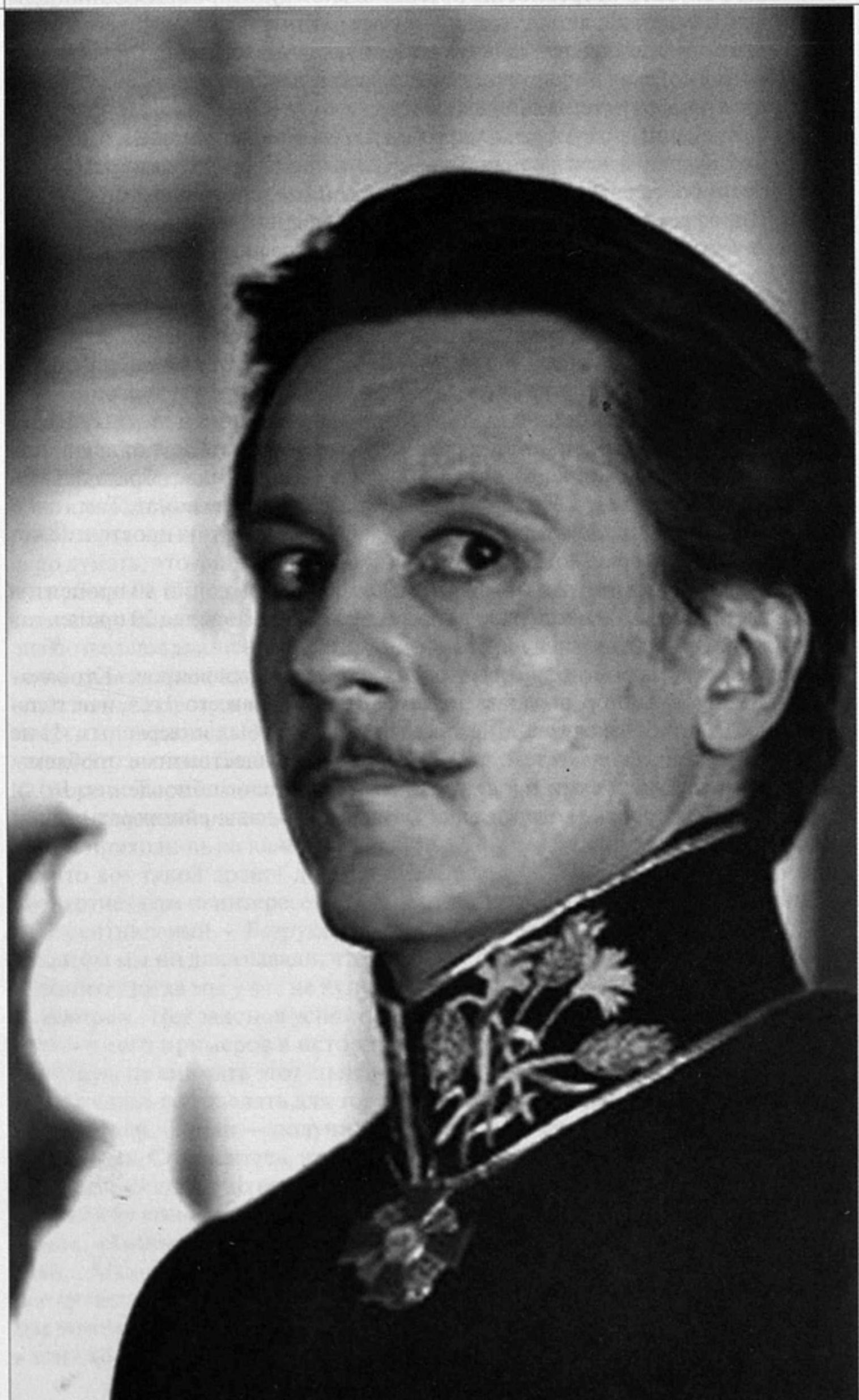
Любой рейтинг, по сути дела, уже является историей, прошлым, имеет мало общего с будущим, которое так хотят угадать производители кино. Продюсеры просто боятся работать с новым содержанием или не способны выйти за рамки профессионального стереотипа в силу полной завербованности им. Конечно, бессмысленно спрашивать у зрителя, какое кино он хочет смотреть. Он никогда не ответит на этот вопрос. Его не нужно спрашивать, с ним нужно разговаривать. Ведь наибольший интерес для нас в данном отношении представляет не количество людей, посмотревших тот или иной фильм, а то, что они там увидели и почему они это видеть больше не хотят. Или, наоборот, хотят.

У меня нет ощущения, что люди, которые ходят в кино в Москве, Питере, Ростове или в Перми, принципиально чем-то отличаются друг от друга. Кино для них — развлечение, это люди определенного стиля, образа жизни. И этот образ, в общем-то, уже един что в столице, что в регионах. Там точно так же хотят смотреть кино и так же жить, как в Москве. У них просто еще нет такого выбора, который есть в столице.

Р.Дишдишян. Извините, что я вмешиваюсь. У нас в компании 40 процентов сборов дает Москва, 40 процентов — регионы России, порядка 20 процентов дают СНГ и Прибалтика.

Д.Дондурей. Мы, вероятно, не ответили на кардинальный вопрос: «Кто заказывает музыку?» — который, как вы понимаете, касается всего и вся, и не только в кино. Но в любом случае, мне кажется, разговор был интересным. И не столько ответами, сколько тем, что многие очень существенные проблемы здесь формулировали сами продюсеры, а это уже залог обновления. Были очень важные повороты, которые дают материал для дальнейших размышлений на эту тему.

Р Е П Е Р Т У А Р



«Статский советник», режиссер Филипп Янковский

ТАТЬЯНА МОСКВИНА

Михалков и пустота

Современное искусство, за редким исключением, — это вздор; но бывает милый вздор и противный вздор. «Статский советник», на мой вкус, относится к области забавного, безвредного, невинно-занимательного, то есть к области «милого вздора». Что-то вроде «бисерного чехольчика на зубочистку», который жена Манилова дарила мужу в «Мертвых душах» Гоголя.

«Статский советник» Бориса Акунина, один из лучших романов фандоринского цикла, вышедший в конце 90-х годов, написан с обычной для этого автора нечеловеческой гладкостью — никакая личная корявость не портит его лихо отшлифованную поверхность. Это уже, можно сказать, классика поп-культурной игры в Россию, конструктор хай-класса, к тому же снабженный вечно милым русскому сердцу мотивом противостояния порядочного человека и безумной государственности. Высшие полицейские чины, правящая элита оказываются кровожаднее своих номинальных врагов. Жить в этой стране никак нельзя (да в ней, судя по фильму, никто и не живет, кроме властей, террористов и обслуживающих их дам), но поиграть азартному человеку можно: фактура богатая, привлекательная.

Чем больше знаешь о лицах, трудившихся над экранизацией этого конструктора, тем интереснее смотреть: те, кто знает досконально твор-

«Статский советник»
Автор сценария **Б.Акунин**
Режиссер **Ф.Янковский**
Оператор **В.Опельянц**
Художник **В.Аронин**
Композитор **Э.Лолашвили**
Звукорежиссер **К.Зарин**
В ролях: **О.Меньшиков, Н.Михалков, К.Хабенский, В.Машков, О.Табаков, Ф.Бондарчук, Э.Спивак, О.Фандера, М.Миронова и другие**
«ТРИТЭ», Первый канал при участии Федерального агентства по культуре и кинематографии
Россия
2005

ческую биографию Никиты Михалкова, Олега Меньшикова, Константина Хабенского, Владимира Машкова и других, сильно выигрывают в «романе восприятия». Конечно, актеры использованы в виде самых устойчивых масок (Михалков — «плохой папа», Меньшиков — фантом в черном, Хабенский — одинокий обаятельный волк, Машков — вор-разбойник), но такова стилистика «карточной игры», принятая в картине за основу, да и маски нажиты этими артистами рельефные, выразительные. Правда, когда фильм вышел на экраны, обнаружился занятный эффект, который зарегистрировали несколько добровольцев: он скорее нравился при первом просмотре и скорее не нравился — при повторном. Это свидетельствует не столько об отсутствии художественных достоинств (есть картины скромных художественных достоинств, которые, тем не менее, можно смотреть многажды и с удовольствием), сколько об уплощении внутреннего пространства, неминуемом в визуальных конструкциях подобного типа. Такое пространство не живет, не дышит — оно свернуто в орнамент и не рождает обобщающих, символических значений. Его съедаешь при первом употреблении, и на повтор как-то не тянет.

Возьмем для примера квартиру, где обитает герой фильма, чиновник по особым поручениям при генерал-губернаторе Москвы, статский советник Эраст Фандорин. Совершенно непонятно, что это за квартира, сколько в ней комнат, кто где живет, как устроен быт и обиход героя. Всего лишь несколько фоновых деталей — раздвижная ширма, бочка с горячей водой (японская баня), вращающийся стул. Это годится для эффектов: на стуле вращается задумавшийся Фандорин, что меняет ракурсы восприятия его лица, в бочке сидит девица Литвинова (Эмилия Спивак) — голая по пояс, стало быть, есть шанс рассмотреть аппетитные грудки. А если бы Фандорин не вращался, а Литвинова не показывала свою красотищу, смотреть было бы не на что — там внутри ничего нет. Стерильно.

Конечно, этого не могло быть, если бы режиссером картины являлся Никита Михалков. Квартира или дом, где живут герои, для него всегда — предмет особого художественного попечения, драматическое пространство, обильное подробностями и зараженное психическими излучениями жильцов. Нет, Никита Михалков не мог заниматься режиссурой «Статского советника», и подозрения, звучавшие в прессе о том, что, хотя режиссером фильма считается Филипп Янковский, а на самом-то деле... безосновательны. Михалкова, как всегда, оклеветали. Ничто в режиссуре «Статского советника» не говорит нам о его причастности к ней. Печать личности Н.С.Михалкова твердо поставлена только на одно: на личную актерскую работу в роли князя Пожарского. Зато уж и выжал он из этого все, что возможно. Блеснул, прогремел. Опять заставил общество говорить о себе, и на сей раз мнения не разделялись, а сошлись в одной точке: в признании полной и безоговорочной победы.

Да-с, это вам не шутка — девять лет актер без работы. Свою последнюю роль — городничего в «Ревизоре» Сергея Газарова — Михалков сыграл в 1996 году, потом явился на миг в виде царя Александра III в собственном фильме и далее опустился до безвыходного заключения в действительности, где он семь лет исполняет роль председателя Союза кинематографистов. На такие роли в советские времена были заготовлены специальные актеры «без свойств», с крепкими лицами и эпическим темпераментом — явно не михалковское амплуа. Для него, Михалкова Н.С., 1945 года рождения, всегда будет существовать гамбургский счет в искусстве; вопросы профессиональной состоятельности волнуют его глубоко, живо, по-настоящему, и никакая слава, кроме профессиональной, никогда не напитает эту ненасытную душу. Актерскую работу Михалков не просто любит — обожает; потому и запустил свой несколько заржавевший от бездействия актерский механизм на полный ход, и ворвался в «Статского советника», как бешеный паровоз, и показал, на что способен настоящий артист, и, собственно говоря, спас картину для истории.

«Статский советник» скроен и сшит по всем правилам той визуальности, что носят в этом сезоне. Это «кино Первого канала»: максимум известных лиц (преимущественно — лиц Первого канала) в кадре, средняя длина плана — две-

три секунды, отгламуренная фактура (все новое, чистое, свежее, без энтропии), дозированная кровь для оживления омертвленного пространства, никакой эротики (чтоб не вносить тревожность в массы, да никто этого играть больше не умеет), музыка фоновая, вместо ритмов — метрическая отбивка. От актеров в этом кино требуется, если использовать терминологию фигурного катания, показательное выступление.

Конечно, фильм содержит внутри себя остаточные следы некоторой «длинной претензии» — скажем, на участие в спорах о России. Воспроизводя некоторые реалии XIX века, «Статский советник» будто бы предлагает не-

«Статский советник»

которую «формулу России» с извечным перевертышем взаимодополняющих одна другую сил — власти и террористов. «Главная беда России, — говорит и в романе, и в фильме Фандорин, — добро здесь защищают дураки и мерзавцы, а злу служат герои и праведники». Что-то в нашей душе, несмотря на дутую блескучесть этого сомнительного афоризма, отзывается на него узнаванием. Какая-то перспектива ассоциаций открывается — например, с фигурами Генерального прокурора и национал-большевиков... Стало быть, центральные образы «Статского советника», возможно, что-то такое олицетворяют собой, однако понять, что именно они олицетворяют, не так-то просто. Современность никак не втискивается в этот карточный домик, хотя мне встречались попытки прочесть «Статского советника» буквально и простодушно, как слегка зашифрованную карту настоящего времени: дескать, Меньшиков—Фандорин — это маргинальный интеллигент, Михалков—Пожарский — безнравственная власть. Не получается. Нет сейчас во власти никакого подобия Михалкова—Пожарского (опять Никиту Сергеевича оклеветали), в ней рулит господин Никто и «люди без свойств». Ослепительный личностный окрас там не проходит уже на самых ранних этапах. И ни при какой русской погоде маргинальный интеллигент не может выглядеть и вести себя, как Олег Меньшиков, — с презрительным щегольством идеальной модели. Тем более загадочен террорист Грин — Константин Хабенский.

В романе Бориса Акунина прослежена метаморфоза еврейского юнца Гринберга в стального-ледяного террориста. В фильме объяснений, какая дорога привела персонаж в его нынешнее состояние, нет, что естественно — Первый канал шарахается от всяких разборок по «еврейскому вопросу». Соотнести лицо Хабенского с известными нам реалиями фасада современного терроризма невозможно. Стало быть, и ни к чему тут привлекать мир подвижных смыслов, раз перед нами пространство назывных значений: терро-

рист терроризирует, вор ворует, снег белый, кровь красная. Такая в них программа заложена. И Грин—Хабенский — зачарованный воин программы с интересным лицом, не более того.

Но «более того», уже не нужно: химера художественности перестала терзать основной массив кинорежиссеров так же, как основных потребителей их продукции. В «Сибирском цирюльнике» Михалкова, созданном семь лет назад, оператор Павел Лебешев снимал одну заснеженную ветку над Москвой-рекой, и этого было достаточно для образа русской зимы. В «Статском советнике» Владислав Опельянц снимает и снежную аллею, и целый ледяной дворец, и это не подчинено строгим целям художественности, а так вообще — красиво. Намеки, детали, тонкие энергии плохо воспринимаются потребителем, сложные ритмы раздражают. Первый канал успешно поработал над новым форматом восприятия и теперь вправе собирать созревшие плоды.

В это новое пространство вступают два выдающихся артиста предыдущей эпохи — Михалков и Меньшиков.

О том, что Олег Меньшиков сыграет Эраста Фандорина, говорили еще пять лет назад. Тогда, на волне «Сибирского цирюльника», театральных успехов, общей атмосферы любопытства к его герметичной личности, он бы сыграл, надо думать, иначе. А сейчас...

Отлично нарисованный силуэт — носить костюмчик лучше Меньшикова в нашем кино по-прежнему никто не умеет. Все фандоринское снаряжение на месте — седые виски, усики, легкое заикание. Умело выделанные саркастические интонации, непроницаемый взгляд, красивая отчужденность вкупе с моментальными реакциями. Фандорин? Вроде бы да, Фандорин. И все-таки что-то не так.

Акунин сочинил своего героя по классическому принципу гиперкомпенсации: он и умен, и хорош собой, и физически крепок, и судьба его любит и хранит. «Фандорин — ну, это же такой Джеймс Бонд для стран с неконвертируемой валютой», — сказал однажды Меньшиков в телеинтервью. Остроумно и точно: победного биооптимизма, цельнолитой энергии, характерных для героев действия из стран с конвертируемой валютой, в Фандорине нет. По замыслу автора, его душа надломилась в самом начале жизни («Там человек сгорел!» — как воскликнул поэт Фет в искомом XIX веке), и осталось уповать на порядок, дисциплину, отделку фасада, поиск хороших интеллектуальных задач для решения и японскую гимнастику как средство служения русскому Отечеству. Холодное благородство и невозмутимость — привлекательные черты на фоне хронической русской горячки идей и аппетитов.

Хотя в Меньшикове нет нормативных триллеровых добродетелей (бег, прыжки, стрельба, гимнастика), что положено — он отрабатывает. Но главная черта его героя — фантомность. Это, как в старинных мелодрамах, — появляется Неизвестный, Некто. В нем нет всепокоряющей обольстительности, и не быть ему мечтой очкариков. Его ирреальная природа излучает тонкую прозрачную печаль, несчастье рождения в мир. Это космическое привидение в черном, из иномиров заброшенное в русские обстоятельства, которым не перестает изумляться. Он брезгливо отстраняется от вульгарного напора примитивной энергии русских варваров во главе с могучей мужской динамо-машиной (князем Пожарским). Он изящен, как фарфоровая куколка, японский иероглиф, звездный блик в ночных волнах. Главенствовать, напирать, побеждать? Кого, зачем? Все так странно... Иногда фантом задумывается о чем-то своем, фантомном, и тогда его черные глаза напускают такого лунного тумана, что в нем рискуют утонуть и авантюрный сюжет, и хорошенькая открыточная Москва (Москву-то нынче приходится ездить в Тверь снимать, вот оно как-с) со своими невменяемыми обитателями. Кроме, конечно, одного обитателя, которого ничем не проймешь — его придется взорвать.

Князь Пожарский появляется где-то через пятнадцать минут после начала фильма, и все — Михалков сразу соберет весь кадр на себе и уже никуда зрителя не отпустит. Начинается «практическая магия». Типологически князь Пожарский — глубокий родственник князя Валковского, сыгранного Михалко-

вым в картине Андрея Эшпая «Униженные и оскорбленные» по роману Ф.М.Достоевского, — хитрый, крупный, энергичный бес, мастер психологической провокации. Но Михалков делает максимально возможное, чтобы правда и вера этого героя стали главными, перебили весь смысловой и нравственный баланс фильма. Его роль — главная роль, и противник его — не русский террор и спящие власти, а тот, кто на главную роль покушается, то есть Меньшиков—Фандорин. Ну, что у тебя есть? Ничего же у тебя нет, кроме дурацкой милости судьбы? Тогда отойди, сгинь и рассыпься — словно говорит Пожарский Фандорину. При всей рассыпчатой легкости психологических пристроек, реакций, шуточек, смешков в Пожарском—Михалкове явно засела какая-то тяжелая, неподвижная мысль. Она сидит в бешеных зеленых глазах, которые князь эффектно щурит; она наливает тайной яростью крупное, но весьма ловкое тело. Это мысль о том, что где-то есть совсем уже настоящий враг, напрочь отрицающий его главную роль, — и это не Фандорин, которого он презирает и чуть-чуть боится. Этого могущественного врага вообще нет внутри картины. Возможно, он ее посмотрит. Значит, надо сделать так, чтобы, посмотрев, враг увидел незаурядный ум, волю, напор и врожденную привилегию победительности князя и сдался добровольно. Отойди, не то раздавлю — ежеминутно читается в Пожарском—Михалкове. Никто и не подходит — князь бушует в пустоте, что его нисколько не смущает: не свита играет короля, это вздор; король создает свиту, а даже если свиты нет, король останется королем, и пустота будет его королевством...

Россия, Россия — Пожарский постоянно твердит о ней, нуждающейся в защите от супостатов, об элите, обязанной хранить свое нажитое «добро» и любой ценой противостоять хаосу. Между тем Россия «Статского советника» не очень-то приятная страна, за вычетом нескольких интерьеров и пейзажей. В ней нет ни детей, ни животных (только лошади — возить персонажей), ни трудового народа, ни интеллигенции, ни церквей, ни воинов, ни влюбленных. Это страна безумных мужчин неопределенного рода занятий, с удовольствием ненавидящих и истребляющих друг друга. Женщинам (обворожительная Жюли — Мария Миронова, свеженькая нахалка Литвинова — Эмилия Спивак и замороженная, скрытно пламенная Игла — Оксана Фандера) остается помогать им в этом, в сущности, нехитром деле. Кого тут хранить, что защищать? Нет у России никаких интересов, а есть куча азартных игроков, готовых разнести в клочья что угодно. Да пропади они пропадом — человечество ничего не потеряет, избавившись от этих полоумных. Когда в ходе действия возникает вор Козырь (Владимир Машков мастер на такие роли), становится очевидно, что русская агрессия не нуждается в оправдательных идеях. «Не пузырься, революция! Налет — дело фартовое!» — смеется разбойничек. И жизнь в России — дело фартовое, и кино — дело фартовое, чисто энергетическое, можно сказать. А потому Михалков, хранитель стратегического запаса русской энергии, смотрится здесь победителем. Печально красивому, чуть увядшему, как срезанный бутон, пришельцу из иномира остается грустно посмотреть на происходящее и меланхолически обронить: «Зло пожирает само себя».

Закон есть закон, и он исполнится в точности — мужчины истребили друг друга, зима продолжается, Некто в черном снова шествует по холодной пустоте. Приклеенный финал, когда Фандорин, уже резко отвергнувший служение безумной российской государственности, вдруг соглашается вернуться к прежним обязанностям, остается бесполезным, да и играет в нем Меньшиков точно через силу. Игрушечный драйв закончился, милый вздор растаял, аппетитные нарезки кадров с красотками, обедами, выстрелами, лошадками, взрывами, паровозами, мундирами и пр. закончились и что осталось в памяти? Михалков и пустота.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Арт-стрелка

Полагаю, что вышивать по бумаге крестиком — в надежде завербовать сторонников «Жмурок» — бесполезно. Даже если хочется. Кто слышит — не видит. И наоборот. А доказать ничего невозможно. Разве только себя утешишь. Поэтому — тезисы.

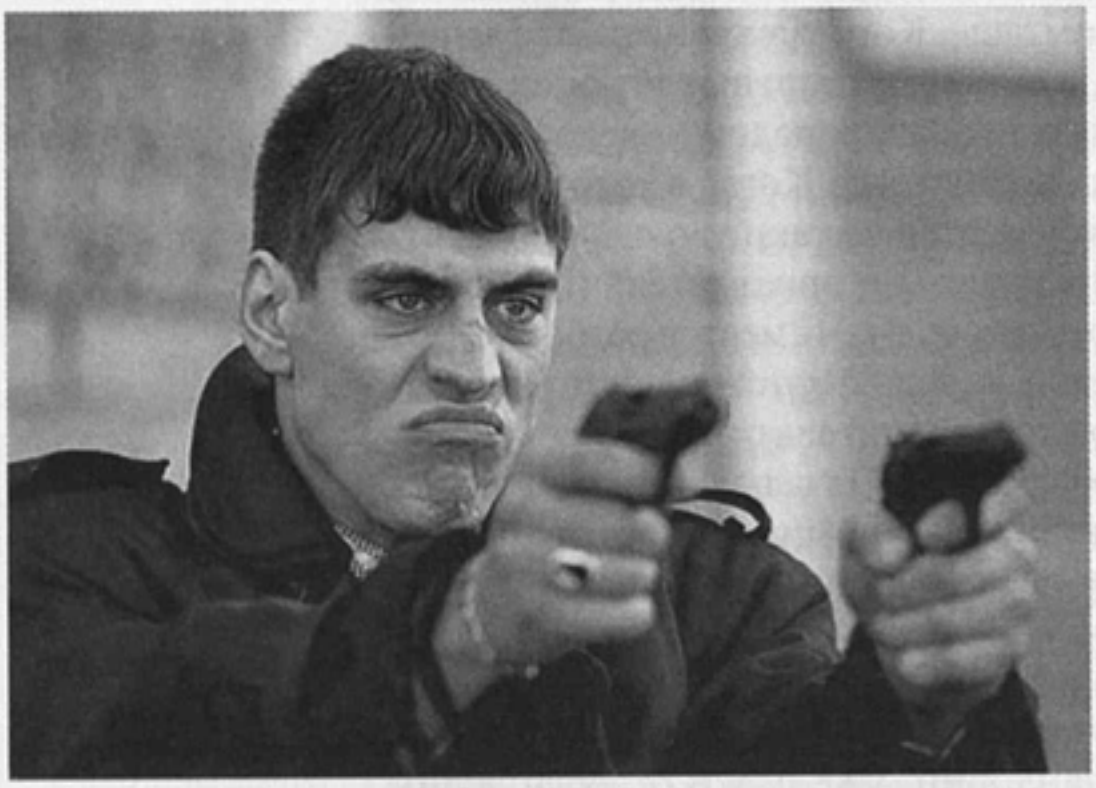
1. Балабанов вернулся в режиссуру, равную себе, автору «Счастливых дней». Его дебют задевал необиходным взглядом чужое пространство. Абстрактного для тогдашнего Балабанова Ленинграда. Небезразличного черно-белого города. В нем, то есть в фильме, обитали странные люди. Насколько помню, потомки беккетовских персонажей.

В невеселых «Счастливых днях» пробуждались наклонности режиссера: обостренный лиризм, грусть-печаль, вспышки эксцентриады.

2. После первого фильма начались, как водится, поиски — куда плыть. Нервному и упертому режиссеру вскружили голову две дорожки.

На первой он упражнял свою физическую форму, увлекался стилизацией, тянулся к эстетству, разглядывал киногеничное, то есть «прекрасное», уродство людей. А также порочность-наивность-невинность уродов. Лучшим заплывом к этим дальним берегам стал, по-моему, «Трофим».

На другой дорожке Балабанов тренировал и изживал комплексы нашего идейного современника. Немосквича, неленинградца. Удивленного контрастным окрасом пагубного времени, в котором приходится жить. И кино снимать. Дух времени, развеянный где хочешь, хоть в трамвае, хоть на поле брани, материализовался у него в цвете кожи людей и уродов. В люмпенском и популистском драйве. В чувстве гражданского долга разбойников на длинных дорогах войны и мира.



«Жмурки»
Автор сценария **С.Мохначев**
Режиссер **А.Балабанов**
Оператор **Е.Привин**
Художник **П.Пархоменко**
В ролях: **Никита Михалков, Алексей Панин, Сергей Маковецкий, Дмитрий Дюжев, Рената Литвинова и другие**
СТВ
Россия
2005

3. Интеллектуалам этот прыжок Балабанова в воду понравился. Либералы зажмурились, замахали руками, призывая зрителей промыть глаза-уши. Интеллектуалы объясняли про киножанры. Не вполне точно или бессознательно лукавя. Или по своей простоте выдавая желаемое за действительное. Либералы заголосили про реальность и ксенофобию. На прямолинейные порывы и приманки режиссера, которого потряхивало или даже трясло и по другим, не только социально-политическим причинам, они ответили столь же прямо. Как чистые, честные люди.

4. Я же расстраивалась (и) по другим причинам. То, что так называемая реальность ужасней и гаже озлобленной версии второго «Брата» или примитивного русофильства «Войны», ежику ясно. Но ежику не ясно, что энергичная и уязвимая напряженность Балабанова по поводу «современного положения вещей» и при виде нашествия нерусских на русские территории укорачивает, искажает его режиссерское дарование.

Рядовые режиссеры не наказываются за такие вещи скукоживанием таланта. Точно также как мозги и голова важны музыканту-исполнителю не меньше, а, может быть, больше технических (пианистических, например) способностей и умений, так и задержка в развитии человека-режиссера Балабанова стреноживала его режиссуру.

Поэтому меня столь же не вдохновляла режиссура его броских, бойких картин, сколь и позиция автора, обиженного — своими, чужими и на себя — подростка. Неудивительно, что эти эффектные фильмы, в которых ощущалось бессилие автора, понравились одним и напугали других наших. Удивительно только, что они таким образом унизили режиссера, который считается лучше многих. И на сколько, интересно, процентов он был тогда лучше?

5. Тем временем Балабанов взрослел, а, значит, страдая, мужал. И дорос до «Жмурок». Естественно, что этот фильм мало кому понравился.

Когда сто раз кричишь: «Пожар, пожар!», а пожара нет, то случившийся пожар непременно проморгаешь. Это касается и гражданской позиции.

Но так ведь и с жанром. И даже с обессмысленным (в нашем употреблении) слоганом «Тарантино!». Не говоря о реальности, с которой не «жмурики», а эстеты научились играть в жмурки. Бесподобное know how.

6. «Жмурки» — смесь комедии масок... Гайдая с тарантиновскими — но на наш манер — «Бешеными псами». Из последних и прямая цитата: привязанный к стулу чернокожий с окровавленным ухом. Такой же отморозок, бандит, недоросль, как у них — белокожие WASPы. А у нас, и теперь у Балабанова, — чисто русские парни. Ибо перед законами жанра все равны. А мир, конечно, несправедлив.

Формально «Жмурки» — комедия. Но с длиннющей русской традицией. И без люмпенского — в раже — обстрела всех подряд на улице второго «Брата».

Хотели — или не хотели? — комедию. И — получили. Но не обрадовались.

«Боже, как грустна наша Россия». В самых разных ситуациях этот выдох А.С.П. все еще ранит, как впервые.

7. Говорят еще «комикс». Ну да. Точнее, нет. Хотя комикс — почтенный жанр, его называют «девятым искусством», в котором есть свои мейнстримщики и работники андерграунда. Но у комикса на экране другие опознавательные знаки. А от рисованных картинок — от bandes dessinées — здесь только «банды». И еще — оттенки в роли Михалкова. Оттенки в пластике, в гриме, но не в актерских приспособлениях. Эту тонкость учитывать не обязательно, тем не менее она есть. Мимика этого персонажа из комикса, а, например, едва заметная — с непривычки недавно обогатившегося — путаница с телефонами (один звонит, он берет было другой, но спохватывается, и все это за долю секунды) — уже характеристика на вырост (воображения зрителей).

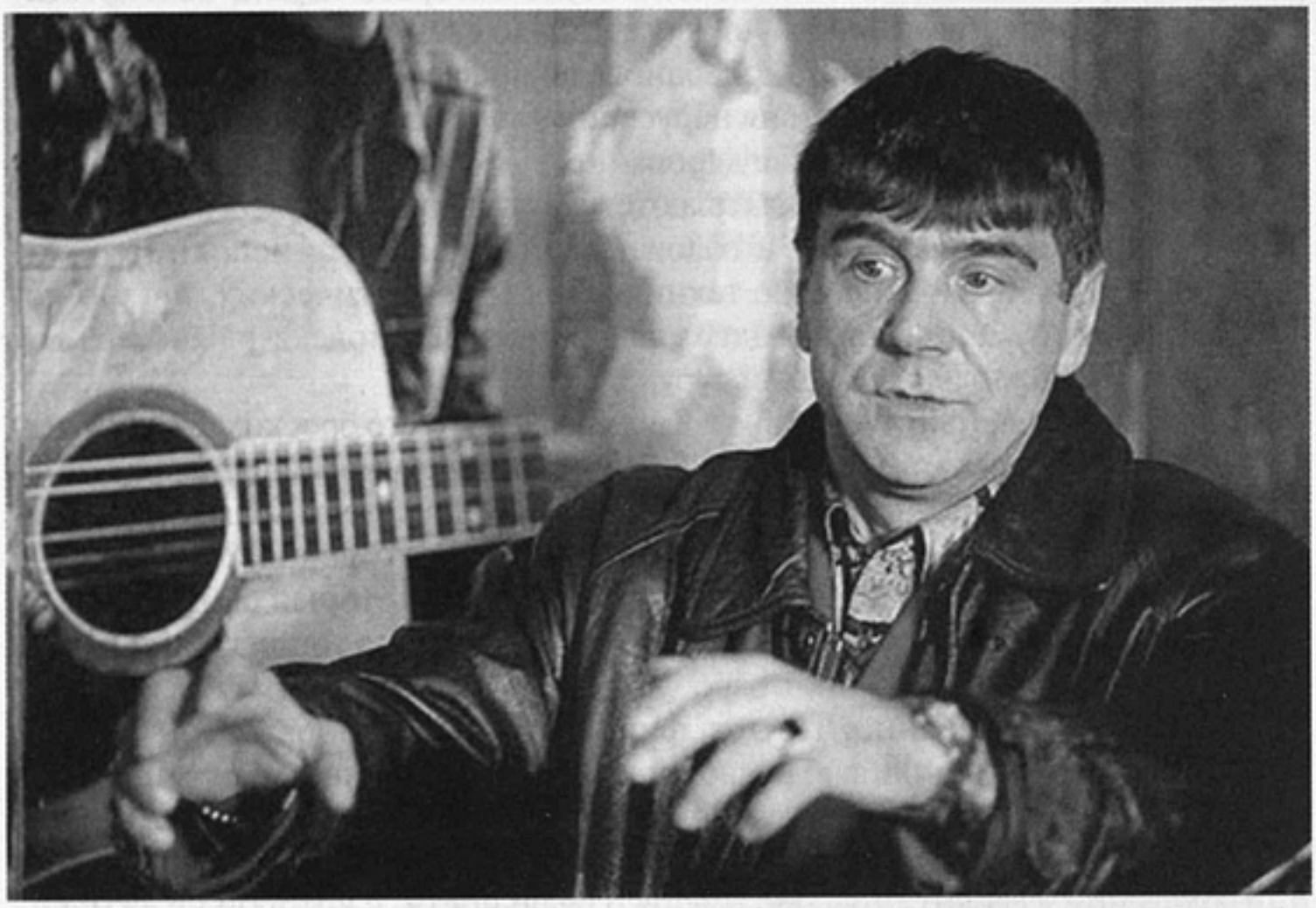
8. Есть здесь свой Балбес — Сережа — Алексей Панин, похожий внешне, если не склочничать, на Юрия Никулина. Балбес из другого времени. Так эстетическая непрерывность резонирует историческим разрывам и отзывается в русском — критическом — реализме. Балбесом, кстати, Сережу называет, воз-

можно, случайно, тем лучше, персонаж Михалкова Михалыч. Сам балбес, хотя думал про себя, что он-то как раз «ай-ай-ай»... когда превратился в охранника из пахана.

Впрочем, костюм охранника Михалкову очень идет.

Эти простейшие аллюзии и весь финал с титром 2005 год я бы отрезала. Или переделала, помятуя о прологе картины, снятом в другом жанре. Телепублицистика не пришивается, не приживается к черной, по-русски окровавленной комедии о 90-х.

Есть в «Жмурках» и Бывалый 90-х годов — Саймон—Дюжев. И Трус — не



«Жмурки»

профи, а бандит поневоле — персонаж Маковецкого, в квартире которого висят плакаты «Rocky», Элвиса Пресли и «Apocalypse Now».

9. Эти маски сыграны, представлены знаменитыми артистами выше всякой похвалы. Могучий дюжевский дитятя с сигарой, мечтающий «свалить» в Америку и с любопытством крошки-дикобраза берущий книжку в руки, когда они не заняты снайперской пальбой. И бледненький, вроде слабенький простак с хитринкой — персонаж Панина Алексея. Он носит, держит у сердца пуленепробиваемую папку, не спасшую, само собой, его тело от выстрела. Как в цирке, где обязателен «настоящий трюк». Эта парочка отмороженных коверных («Ты — в монастырь. А я — за бугор»), этот архетип русскости и спародированной американскости, эти «толстый и тонкий», то есть смысловые — навылет — обертона, разработаны не только на пластическом, фактурном, но и на голосовом контрасте.

Сергей Маковецкий — по амплуа интеллигент (Балабановым учтенный) — сыграл едва ли не лучшую свою роль говорливого, умного идиота, поджимающего в решающий момент хвост. Хорошо, что это тезисы. А то... «Когда разгуляется»...

Маски персонажей, скрытые по ходу сюжета масками бандитов, предъявляют самые что ни на есть реалистические и типические образы 90-х. «Реалистические» — слово, производное от слова «реальность», но это не синонимы. Так Балабанов догнал наше русское с другого входа.

10. Кроме того. Я убеждена, говорила об этом не раз, а теперь хочу дотрещать: только в условной — и не обязательно жанровой — поэтике просвечивается, проявляется наша реальность. Специфическая, как ни крути. Да, именно реальность, ее люди, времена, мифологии, надежды, разочарования, слова и вещи. Только в так называемой условной поэтике наша зыбучая — то

зыбкая, то застоявшаяся — реальность лишается фанеры, картонажа, прикрас, ностальгии, отшелушивая «художественную правду» до типологии, сущности, генетической клетки.

11. Как сказала Аня Соловьева, беспредел, показанный в «Жмурках», отлит в соответствующую форму. Иначе говоря, беспредел обрел равнозначную форму, которая на протяжении 90-х никому так жестко в авторской позиции и тонко по режиссуре не давалась.

Балабанову раньше «шили» социальную дальнозоркость или близорукость (в «Братьях», «Войне»). Теперь можно говорить о социальной зоркости в его портрете 90-х. Тут не до психоложества. Эти портреты психологией не взять. Умом их не понять. Их можно только увидеть. Запечатлеть посмертные маски живых людей с уничтоженной психологией, но с рефлексами Павлова и небывалой, а теперь — на первый взгляд — архаической речью.

12. Наверное, Балабанов не придавал «Жмуркам» значения. Так бывает: не знаешь, где найдешь, где потеряешь. Но для этого 90-е должны были, конечно, отстояться. Чтобы проститься, казалось бы, с ними, по Марксу, смеясь. Осмыслить дистанцию в том числе и как художественное остранение.

В 90-е реальность нервировала и снедала Балабанова. Теперь он от нее отрешился. Но не отрекся. И рассмеялся сквозь невидимые нам, чужим людям, зрителям, слезы.

13. Подобно тому как советский анекдот был органом философии, рентгеном культурного, политического, экзистенциального состояния общества, расцветом фольклорного творчества, так комедия «Жмурки», редуцируя характеры до конструктивного схематизма, или, если угодно, архетипов переходного времени, побуждает в гротесковой стилистике разглядеть правду о времени. Которую у кинотеатрального разъезда либералы и почвенники хотят (каждый на свой резон и фасон) приукрасить. И в эстетическом смысле тоже. А реалисты — с поэтической и не мертвой душой — приукрашивать не желают.

14. Всё, на время — неизвестно какое, поэтому и требую финал картины ликвидировать, — надо было свернуть постановочные усилия, чтобы сконцентрировать и оголить смыслы. Тем, кто знает, что зло побеждает добро в этой жизни, но следит все равно за собой и при этом не обольщается, «Жмурки» — впору. Им достаточно там всего. Включая легкость дыхания и торможение энергетических зарядов, принимаемых, часто зря, за режиссерскую волю. Мне достаточно, что Балабанов повесил портрет Сталина в ментовке ничтожного мента, изображение Сталина — на цепочку с крестиком на шею пахана, плакаты (см. выше) бандиту-любителю и любителю винила, русскому романтику (нового времени), оказавшемуся в стесненных обстоятельствах. Достаточно, что Балабанов положил героин (из-за которого по сюжету сыр-бор) в духовку, чтобы впредь поостеречься рассуждать про «духовку» и про негероическую «духовную деградацию». Тем более что Сережа Алексея Панина, пришедший за этим героином, все время — и на оперативном задании, до него и после — крестится на храм. А они, храмы, на натуре, где были съемки, «как нарочно», лезут в кадр. Достаточно вклеить крошечный план с архитектором-неумехой Андреем Паниным, чтобы не рассусоливать (на долгий метраж) переживания интеллигентов-холуев, уничтоженных хозяином дымящего камина на месте «преступления». Но не за профнепригодность, как было бы в комиксе. А за холуйство! Как в высокой комедии. Ну и черной, как русский угар, как разудалость. Достаточно надеть шелковую рубаху пахану Михалкова, а мальчику-сыну его повязать не пионерский галстук, чтобы — уже — не растить этого сына до финального 2005 года. И так ясно. Достаточно «эфиопца» Сиятвинду запрячь в тройку с белорожими «жмуриками», чтобы перерегистрировать ксенофобию Балабанова по адресу законного гангстерского жанра. Достаточно было запустить Ренату Литвинову в официантки, чтобы все наконец (и без помощи мемуаров знаменитых людей) поняли про наших лучших в мире буфетчиц, официанток. Мечте поэтов, прозаиков, режиссеров и «жмуриков».

Достаточно поглазеть на Доктора (Алексей Серебряков), чтобы узнать и Франкенштейна (вот где братья, а не в другом известном фильме известного нашего режиссера) и про доктора Джекила. Достаточно было артистическим нюхом учуять, что здесь можно поживиться, как Никита Михалков не удовольствовался собственным опытом, как в «Статском советнике». И сыграл не плакатно, то есть пальчики растопыривал ровно настолько, не больше, чтобы не видно было из трюма Черноморского флота, говорок не форсировал так, чтобы журналисты пожалели о времени артиста, потраченном на Союз кинематографистов. Достаточно было увидеть Митю Савельева в глубине кадра за барной стойкой, чтобы уловить: в другой своей жизни он столь же правдив и не изменяет себе, как и в этой, литературной, публичной. Достаточно промелькнуть кадру в зоопарке, где простецкий (по амплуа) Бычков в маске бедного, но гуманного итээровца сладкозвучно вопрошает сына, не жалко ли мышку бросить на съедение крокодилу, чтобы вздохнуть... и «наших пожалеть». Когда же крокодильчик побрезговал мышкой, не разуверившийся в правильном мироустройстве папа объясняет сыночку, что крокодил не голодный. Ах, как удачно прошел воспитательный урок про акул первоначального капитализма. Но издевательство Балабанова над книжниками и фарисеями уклончиво, здесь он режиссер-минималист.

Про каждого — и про недоуменного персонажа Мерзликина, и про хама, изображенного Краско, трупа в туалете — одновременно скелета в шкафу, и про Степанова, смешливого, рыхлого, цепко простодушного — в этом цимес — Быка можно написать поэму в прозе. Но у меня — тезисы, то есть жанровый аналог комикса или графического романа.

15. И вот еще почему 90-е здесь состоялись без лажи, без всяких иллюзий. Замечательные, но изношенные в сериалах, в жизни, в плохих (как говорится, «интересных») фильмах-обманках актеры сыграли изумительно не только благодаря Балабанову. Их точность, их естественность — да, да, вместе с фиксами, толщинками, челюстными протезами, безъязыкостью, расплавленной в отличных диалогах, и т.д. осваивались из воздуха и почвы 90-х!

Из жестоких игр, легкой наживы, возбудимости и безразличия.

Из того социального, культурного — и в археологическом смысле тоже — слоя, который пропитал, огранил такую органическую — игровую — возможность подробностей и обобщений. Не частый случай, когда задача «идти от себя и от роли» решается практически без накладок. Накладок не в смысле нашлепки на плешь, но оплошностей в исполнительской технике.

16. Не фанера эти «Жмурки» и не «балаган». Это мертвые — первая после пролога сцена в морге недаром — души 90-х оживают в разное время, независимо от социального заказа и пожеланий самой сердечной публики. Эти уцелевшие мертвые всегда свидетельствуют о невообразимой реальности.

17. «На зеркало неча пенять, коли черт догадал (кому-то) родиться в России с душой и талантом» (две вместе цитаты).

18. Как писал Бахтин в маске (под псевдонимом П.Н.Медведева), «жанр уясняет действительность; действительность проясняет жанр».

ЕЛЕНА СТИШОВА

Расколотое небо

Валерий Огородников со своей картиной «Красное небо. Черный снег» натерпелся столько — мало не покажется. Проект осуществлялся в формате 8+1, то есть восемь серий для ТВ и фильм для кинотеатрального проката. Когда работа над сериалом была закончена, оказалось, что ни один канал не хочет покупать «Красное небо. Черный снег» по причине его «нерейтинговости». Не знаю, были ли у режиссера иллюзии на сей счет. Очевидно, были. Иначе бы он и сам догадался, что преподнесет начальству «продукт», который «пипл не хавает». Возможно, всеобщее признание мини-сериала и фильма «Барак», удостоенного престижных международных наград, настраивал Огородникова на повторный успех. Ведь тематически «Барак» с «Красным небом...» во многом совпадают. Тыл времен минувшей войны, российская глубинка, где не бомбят и где в три рабочие смены «куется Победа», кромешный быт, нищета, драматические судьбы и — любовь, много любви.

Материал «Красного неба. Черного снега» еще и покруче будет. Но! «Барак» — классическая мелодрама с линейным нарративом, с последовательным уклоном в сентиментальность. И с обаятельным протагонистом, социальным героем по типологии и героем—любовником по нутру (в ситуацию между молотом и наковальней едва ли не всякий раз попадают персонажи Евгения Сидихина). И с галереей характеров, «полусмешных, полупечальных, простонародных, идеальных». Ну а главное — над убогим бараком веет дух соборности. Все за одного, один — за всех.

«Красное небо. Черный снег» — будто бы в противофазе «барачным», лирическим по сути авторским рефлексиям на темы русской общинности. Здесь резче контрасты, суровее фактуры, жестче отношения, крупнее — режиссерский почерк. «Крас-

«Красное небо. Черный снег»

По мотивам рассказа В.Коньякова «Не прячьте скрипки в футляры»

Авторы сценария **В.Петров, В.Огородников**

Режиссер **В.Огородников**

Оператор **Д.Долинин**

Художники **В.Амельченков, А.Васин**

Музыка **Жорж Бизе**

Аранжировка **В.Шуляковский**

Звукорежиссер **А.Гасан-заде**

В ролях: **Е.Панова, П.Семак, Е.Калинина, А.Девотченко, И.Скляр, А.Панкратов-Черный, Н.Усатова и другие**

«ДАРФИЛЬМ», телеканал «Россия» при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии, VIA-Filmproduktion, Fondazione MonteCinemaVerita

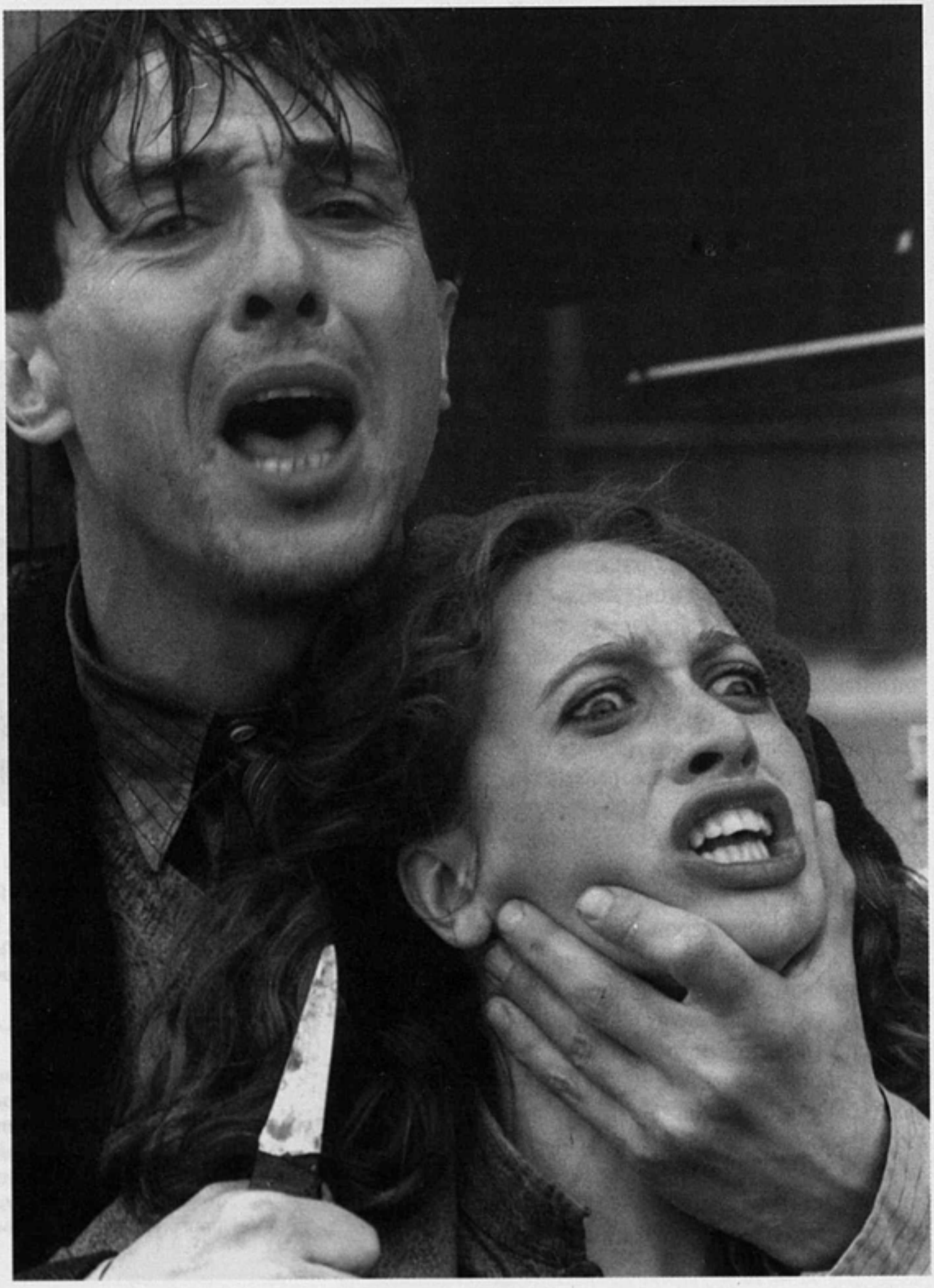
Россия

2005

ное небо. Черный снег», конечно же, не просто драма, а драма эпическая, пусть слишком уж выспренне-пафосно на наш слух, испорченный новоязом, звучит это жанровое определение. Однако режиссерский стиль, поддержанный (и умноженный!) чудо-камерой Дмитрия Долинина, иначе как эпическим не назовешь. Потому что не только в материале фильма, но в художественном мышлении автора присутствует историзм.

Написала и запнулась: а что же это такое — историзм? Побочный продукт всякого сочинения о прошлом, вошедшем в анналы истории? Или все-таки свойство мышления, способного так «забуриться» в прошлое, что оно становится близким — только руку протяни?

Похоже, Огородников внутренне созрел, чтобы понять и воплотить германовскую методологию работы с прошлым, с отечественной историей. Влияние Германа, в «Бараке» показавшееся мне поверхностным эпигонством, в «Красном небе...» обрело убедительную глубину. Да, пристальное внимание к материальному миру, к фактурам, да, дотошная реконструкция быта и самого цве-



«Красное небо. Черный снег»

та времени («красное небо, черный снег»). Но есть вещи посложнее, которым наследует Огородников. Он не боится быть непонятным, не боится создать ощущение первобытного хаоса, верстая массовки, чья внутренняя связь прояснится лишь ближе к финалу. Кстати, ощущение хаоса, сдвинутости всего и вся с привычных мест, — как раз то, чего добивается режиссер, чья сверхзадача — воссоздать время, обозначенное теперь уже сакральными понятиями: 1943 год, Сталинградская битва, эвакуация, тыл. Чтобы передать и не потерять ощущения вздыбленной, глыбистой реальности, постоянно пребывающей в броуновском движении, не знающей состояния покоя, Огородников радикально избавился от повествовательной интонации. Картина — за исключением нескольких, по пальцам перечесть, камерных эпизодов — сплошь массовые и групповые сцены, снятые и смонтированные в нервном, каком-то взвинченном темпоритме, усиленном сложной партитурой шумов, опять-таки маркированных германовской поэтикой. Эта додекакофония, «конкретная музыка», сотканная из звуков реальной жизни, случайных разговорных реплик и междометий, из обрывков расхожих песенных мелодий, дает экрану третье измерение, иллюзию объема, которым он обделен по факту рождения.

Завязка и развязка — вот что осталось на экране от прописей нормативного сюжетостроения. Первый эпизод — прибытие в уральский городок очередного эшелона, который встречает, как положено, военком Шатров (Алексей Девотченко). Параллельно с эвакуированной из Сталинграда Лидией (Елена Панова) — она станет главной героиней фильма — из вагонзаков выгрузятся на перрон то ли зэки, то ли пленные немцы. Конвой с овчарками готов к встрече своих «гостей».

А дальше картина разветвится, будто дерево летом. Может быть, только Лидия да капитан Шатров останутся сквозными персонажами. Но и они время от времени будут уходить из поля зрения, уступая место другим героям. Таким, к примеру, как Федор Галимбиевский (блистательная работа Петра Семака), передовик производства, стахановец, и — по совместительству — пахан местного значения; на него работает по гроб ему обязанная за спасение из рук насильников сожительница Сима (Елена Калинина), опытная карманница, специализирующаяся на продовольственных карточках и паспортах. Или как майор Вахтеров (лучшая за многие годы роль Александра Панкратова-Черного), начальник лагеря военнопленных, торгующий налево и без того жалким довольствием своего контингента. Актерам довелось играть сцены такой психологической сложности, такие ситуации, что не так уж часто попадаются в нашем современном кино. Галимбиевский, который может любого вокруг пальца обвести, ломается на безответной страсти к Лидии. Замечательна сцена, искусно сотканная из интуитивных порывов людей, окруживших уже подавшегося в бега бандита, которого надо «взять». И тогда Лидия, понимая свою власть над ним, раскидывает широко руки и идет к нему навстречу, маня его, будто ребенка. Как завороженный, Федор делает движение к ней, видит только ее одну. В это время звучит щелчок-выстрел, и сраженный Федор рушится у дерева, под которым стоял. Камера заглянет наверх, на леса, и обнаружит солдатика-вохровца с ружьем. Он решил проблему. Без суда и следствия.

Ну а как же с патриотизмом и героизмом? Как быть с мифологией «героического труда»? Где же они, герои трудового фронта? Режиссер не ставил перед собой подобных хрестоматийных вопросов. Он не «отражает», а *создает* свое представление о жизни и людях 43-го, рубежного года великой войны. Здесь всё вперемешку, всё живет-существует одновременно и порой может сбить, запутать. Вот военком определяет Лидию с ребенком на место жительства, обещая ей комнату просторную и сухую. Камера входит в обещанные хоромы, а там уже живут, группа парней за столом в картишки режется, и вид у них вполне приблатненный. Ничего хорошего от такого соседства не ждешь. Но ожидание конфликта постепенно рассасывается. И парни оказываются нормальные, хорошие, свои. И все хором влюбляются в Лиду. Молчаливая красавица излучает непонятные ей самой сексуальные токи. Бандит

Галимбиевский — тот просто теряет голову. Застав ее в душе, обнаженную, он приближается к ней поступью зверя, учуявшего добычу. И засылает к Лидии сваху с лодочками на высоких каблуках в качестве приманки. Но Лидия равнодушно отвергает голубую мечту обносившихся к тому времени женщин — эти самые лодочки...

Вся героика фильма воплощена в военкоме Шатрове. Невидный блондин, военной выправки не чувствуется, хотя и кадровый военный, день и ночь при исполнении, всегда срывается из кресла брадобрея, не закончив бритья, на ходу стирая пену. В нем нет ничего командно-командирского, никакой харизмы, а только скрытая интеллигентность и что-то затаенно страдательное во всем облике. Настанет момент, и Шатров предложит дуэль Галимбиевскому, встав на защиту чести Лиды...

У Шатрова случаются приступы эпилепсии, которым предшествует аура — видение жениха об руку с невестой, залепленное аспидно-черным телом альбатроса. (Не хочешь, а вспомнишь Лапшина с его падучей, последствием контузии в гражданскую.) А Шатров был контужен на испанском фронте, где и потерял свою любимую. И Лидия потеряла там, в небе над Гвадалахарой, своего мужа-летчика, осталась молодой вдовой с сынишкой на руках.

Шатров лично проводит военные учения с местными парнями призывного возраста. Все они вкалывают на танковом заводе, все хотят на фронт, но директор завода Зальцман (Игорь Скляр с недавних пор поражает зрелым мастерством в возрастных ролях) и слышать об этом не хочет, он железно отстаивает заводские интересы и даже торгуется с комендантом лагеря, во что обойдутся ему пленные, которых он готов поставить к станкам.

В фильме много отличных актерских работ — и больших, и совсем маленьких, едва ли не этюдных. Превосходна Нина Усатова в роли майора-медика Лины Михайловны. Надо видеть ее крупный план после того, как, узнав о смерти мужа, она притаится в каком-то безлюдном уголке, чтобы взять себя в руки. Она знает: жизнь не подарит ей такой роскоши — чтобы отдаться отчаянию. В операционной, где все уже готово, ее ждет очередной пациент.

...Представляя фильм в Доме кино, Валерий Огородников подкинул в зал идею о сюрреализме. Хочется режиссеру считать свой фильм сюрреалистическим. Имеет право. Лично я склоняюсь к гиперреализму. Но ни то ни другое определение не работают, когда речь идет о зрительском успехе. О боксофисе, как теперь модно говорить. Или о пресловутом рейтинге. Года полтора назад, во время первого показа фильма, Огородников не скрывал, что взялся за сериал только потому, что не нашел другой возможности реализовать свой замысел. Денег на съемки фильма он не достал и понадеялся на телевидение, где ему светило снять сериал и фильм одновременно. Но режиссер завысил планку, не беря в голову, что при той дружной работе на понижение, что ведут телеканалы наперегонки один с другим, зритель успел до того расслабиться, что зрелище такого замеса ему уже не по зубам и не по кайфу. Ему надо, чтобы на блюдечке с голубой каемочкой. Чтобы интрига была прописана пожирней, чтобы всплакнуть или обхохотаться. Словом, будь проще, и народ к тебе потянется.

Казус с «Красным небом. Черным снегом» — симптом оглупления публики, уже забывшей про то, что водилось у нас так называемое авторское кино. Да и само понятие вышло из употребления, подмененное артхаусом. Но это не синоним, а именно подмена. На мой взгляд, авторское кино — понятие более широкое и демократичное, в отличие от артхауса, который предполагает использование достаточно изощренных кинотехнологий, но может быть вполне безличным и безликим опусом, штучкой для «тонких ценителей». Ведь и критика практически не заметила «Красное небо» (так тогда назывался фильм) после первого и второго показов, все лишь плечами пожали. Да, картина и впрямь была неформатной, слишком длинной и требовала монтажных ножниц. В результате возник новый вариант, который и был показан в рамках Российских программ на XXVII Московском МКФ. Сложится ли экранная судьба этого талантливого и страстного фильма? Вопрос не риторический. Все дело в раскрутке.

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Перезагрузка

Тайна Бэтмена раскрыта — он хоббит! В титрах так и написано: Batman Begins. Значит, Бэтмен — Беггинс, а Толкиен forever!

anekdot.ru

Подростки пишут в Интернете, что новый фильм про Бэтмена — полная туфта. И слава богу. Хватит взрослым людям завидовать, как Джокер Бэтмену, их классным игрушкам. «Бэтмен: начало» рассказывает ностальгическую историю взросления — про детство, отрочество, юность. А это не детский жанр. При явном намерении высказаться здесь слишком много недосказанного. При явной цитатности — мало буквальных ссылок, все больше намеки и перевертыши. При явной ироничности — ничего смешного.

Мальчик с девочкой носятся по саду — не могут поделить камушек. Мальчик падает в заброшенный колодец, и его пугают летучие мыши, которых он сам напугал своим вторжением. Это сон взрослого бородатого мужчины, сидящего в тюрьме по собственному желанию, — кошмар, который страшнее, чем тюрьма. Чирикающих рукокрылых демонов он боится до сих пор. Но не боится толпы уголовников. Наоборот, он с видимым наслаждением своей силой и ловкостью калечит их в драке. Вокруг хлюпающая жижа. Рожи зэков и охраны наводят на мысли о коммунистическом концлагере в Китае. Из темноты карцера-одиночки возникает демонический господин (Лиам Нисон) с революционной бородкой à la Лимонов, представляется Анри Дюкаром и предлагает добровольному узнику вступить в Лигу теней, а не валять дурака попусту. Он знает, что Брюса Уэйна мучит комплекс вины. Не испугайся он какой-то идиотской интермедии с участием летучих

«Бэтмен: начало» ***(Batman Begins)***

Авторы сценария **Боб Кейн, Дэвид Гойер, Кристофер Нолан**

Режиссер **Кристофер Нолан**

Оператор **Уолли Пфистер**

Художник **Натан Кроули**

Композиторы **Рэмин Дьявади, Джеймс Ньютон Хоуард, Мел Уэссон, Ханс Циммер**

В ролях: **Кристиан Бейл, Майкл Кейн, Лиам Нисон, Кен Ватанабе, Гэри Олдмен, Том Уилкинсон, Кэти Холмс, Силлиан Мёрфи и другие**

Warner Bros., Syncopy, DC Comics

США

2005

мышей на сцене, им не пришлось бы уйти посреди оперы из театра, на выходе из которого всю семью поджидала судьба в виде гада Чилла с пистолетом. Уэйн выслушивает краткую лекцию Дюкара о мести, ненависти и неуловимых мстителях. Он послушно идет по горной тропе, сохраняя сорванный на скалах синий цветок, как велено. И приходит в монастырь немигающего гуру Рас Аль Гула (Кен Ватанабе), где его учат становиться неуловимым, используя гремучую смесь из ницшеанства, шаолиньских практик, кодекса ассассинов и боевых приемов ниндзя. Дюкар парит мозги Брюсу Уэйну размышлениями о природе страха и тренирует его тело, чтобы оно само стало страхом.

Как ни странно, все это не выглядит туфтой. Картинка, снятая в суровых горных районах Исландии, не вылизанная и очень натуралистичная. Великолепно поставленные сцены зверского мордобоя и рубки на мечах полностью отвергают модный китайский балет летающих воинов в шелках. Позы дерущихся корявы, кровь течет пополам с грязью, противники обладают реальным весом и реальной уязвимостью. Но реализм и жизнеподобие боевых эпизодов «приподняты» экспрессивным монтажом, укрупняющим решающие удары схватки. Что касается содержания, то молодой человек, скитающийся в поисках цели в жизни, так или иначе всегда проходит все эти с виду экзотические этапы взросления — если не на самом деле, так через идеи, книги, разговоры, внушения, учения. Искушение «низом» (волей криминального мира, авантюрами преступления законов, умением применять свою силу и жесткими правилами тюрьмы) обязательно сменяется искушением «верхом» (вероучениями, магией, тайными знаниями, поисками границ добра и зла). Все это можно было пройти, даже учась в советской школе. Форма, конечно, была не столь эффектной, но содержание мало чем отличалось. Само собой, фильм о Бэтмене показывает краткий курс духовного прозрения, который обращен к поколению, выросшему не на «Белом солнце пустыни», а на «Звездных войнах». Впрочем, с годами разница, кажется, стерлась. Потому что вольные странники Абдулла и Хэн Соло одинаково расплывчато объясняют свое появление: «Стреляли...» Почему бы и Бэтмену к ним не присоединиться?

На финальном испытании Брюс Уэйн понимает, во что вляпался. Отказавшись стать палачом, он становится врагом — и это обозначает выбор пути. Брюсу Уэйну пора возвращаться в Готэм-Сити. Здесь он сталкивается с практическим применением той философии, которую ему хотели впарить под видом высшей мудрости. Криминальный авторитет Фальконе (Том Уилкинсон) подчинил себе город властью страха. В нем самом нет ничего демонического, это пожилой, мало примечательный и совершенно пустой внутри человек, который запугивает тех, кого нельзя подкупить. С помощью судебного эксперта доктора Крейна (Силлиан Мёрфи) он спасает от правосудия преступников, объявляя их невменяемыми. Крейн — типичный параноик, накидывающий на лицо кусок мешковины, чтобы из беспринципного карьериста превратиться в инфернальное Пугало. Маска прикрывает врача-убийцу, который испытывает на своих жертвах сильнодействующий наркотик. Вот это настоящий ученик Лиги теней.

Где же Бэтмен, чего он ждет? А нет его еще. Брюс Уэйн пока не нашел в себе силы стать Бэтменом, защитником Готэма. Его отец-олигарх, продолжавший врачебную практику, боролся с окружавшей его бедностью и строил дороги, но был убит тем, для кого он старался. Действие фильма перескакивает из одного времени в другое, дробно восстанавливая все обстоятельства гибели родителей, возвращаясь в монастырь Рас Аль Гула или показывая Брюса Уэйна на распутье после возвращения в Готэм. Пока он психует и срывается на дворецком Алфреде (Майкл Кейн), подростки стучат ногами и требуют Бэтмена. Через час будет им и Бэтмен, и все остальное. Костюм для особых подразделений спецназа Брюс Уэйн собственноручно покрасит из баллончика в черный цвет. Маску закажет в Китае, а уши к ней на Тайване. Чтобы никто не догадался. Фирменные значки Бэтмена, они же боевые дротики, Брюс выточит тоже сам — прямо как Данила Багров. Бэтмобиль не будет отличаться шикарной футуристической обтекаемостью. Это армейский супервездеход, очень убеди-

тельный в своей угловатости. Когда Брюс Уэйн, уже ставший Бэтменом, изображает для конспирации плейбоя, то он ездит на реальном «Ламборджини» — мечте любого конкретного пацана. Но ему нравится все другое — и машина, и обретенная цель. Он не палач, не мститель, не джедай, соблюдающий равновесие сил. Он Бэтмен, защитник и спаситель. Какой-то малыш во время жуткого галлюциногенного бардака, устроенного Пугалом и Лигой теней, крикнет: «Бэтмен спасет нас! Он прилетит!» И он, конечно, прилетит и спасет.

Архетип Бэтмена вписывается в любую мифологию, и образ работает на уровне подсознания. Поэтому ему, в отличие от других героев комиксов, верят везде. Понятно, почему Джокер возмущался: «В каком же мире мы живем, если человек в костюме летучей мыши заполнил все газеты и умы!» Но сам Джокер просто мафиозная шестерка, обработанная химикатами. Ему нужно очень суетиться, чтобы произвести впечатление, — повторять вычурную фразу: «Тебе приходилось танцевать с дьяволом при полной луне?», обставлять убийства, как перформансы. Марат Гельман грызет ногти от зависти, но верить в Джокера невозможно — он явная картонка, вспучившийся дизайн. А Бэтмен, порожденный Великой депрессией и предчувствием мировой войны, ощущается не как персонаж комикса, а как личность, полная достоевских глубин. Тут и психологическая травма после гибели родителей, и темное пятно вины за их смерть, и вынужденное одиночество сироты, и высокомерное одиночество богача, и мучительное раздвоение личности, и истовая вера в технический прогресс, и восторг перед первобытной силой кулака, и жало мести, и мрак страха, и горечь ненависти, и рефлексии, и идеализм, и наивность, и жертвенность, и гордыня, и готовность взять на себя ответственность, собственным телом изображая границу между добром и злом. Почему люди не летают, как птицы? Да потому что презирают героев комиксов.

Однако весь предыдущий экранный опыт для Бэтмена был печальным. Вера в него росла не благодаря кино, а вопреки. Он вообще не интересовал Тима Бёртона, чья потрясающе декорированная готическая сказка с главным героем Джокером, эстетствующей дрянью, «абстракцистом» и шутом гороховым, герою заглавному не дала шанса. Бёртон — поклонник комикса Фрэнка Миллера «Возвращение Темного Рыцаря» про мизантропию старика, которому зло необходимо, чтобы оправдывать свое существование. Его Бэтмен — невзрачный мужчина под сорок, откормивший в комфорте особняка свои холостяцкие комплексы. Таким был Брюс Уэйн в исполнении Майкла Китона. Во втором фильме его полностью заслонила карьера Пингвина-сироты (Дэнни Де Вито) и приключения потрепанной жизнью одинокой Женщины-Кошки (Мишель Пфайффер). Третий Бэтмен в фильме Джоэла Шумахера был коряв, но неплох благодаря угрюмой сексапильности Вэла Килмера. Правда, вокруг него крутились двое, шаблонно, однако по-звездному сыгранных, злодеев (Джим Керри и Томми Ли Джонс) и такое вопиющее недоразумение, как героиня Николь Кидман, анализирующая раздвоение личности миллионера-мыши. Тут уж крыльями махать глупо. Следующий Бэтмен переполнил чашу терпения. Плейбойский Джордж Клуни, Человек — Летучая Мышца, ходил по вечеринкам со своим дружком Робином (Крис О'Доннелл), позволяя действовать обалдевшему от горя по умершей жене Фризу—Шварценеггеру и Ядовитой девушке — Уме Турман. В житие Бэтмена каждый переписчик добавлял свой любимый анекдот. Это остановил грандиозный провал «Бэтмена и Робина». Бэтмен завис в каком-то другом измерении, и ему требовалась полная перезагрузка.

Фильм «Бэтмен: начало» наконец развернул историю так, чтобы главным героем стал действительно Бэтмен. Перемена участи оказалась кардинальной. Хотя Кристофер Нолан формально встроил свою картину в ряд предыдущих под условным номером ноль, показав Бэтмену карту Джокера, но франчайз обнулился всерьез. Будто попросили человека написать пролог к многотомному роману, а его текст перечеркнул готовое издание. Бэтмен попал в мир, где никто не превращается в пингвинов, кошек и т.д. Мир, конечно, от этого не становится лучше, но выглядит чище. Готэм, выстроенный по

чертежам снесенного в 94-м квартала Кулун в Гонконге, умыт, как после великого потопа, в котором утонули и кэмповый сериал 60-х годов, и сказочный нуар Бёртона, и маньеристские безумства Шумахера.

Комиксы, издаваемые с 1939 года, давали возможность показать Бэтмена в любом возрасте. Пенсионера (в «Возвращении Темного Рыцаря» Миллера) должен был играть и ставить Клинт Иствуд. Но студия благоразумно решила перезагружаться с начала, а не с конца. Загрузка сюжетов шла из комикса того же Миллера «Бэтмен: год первый» и анимационного сериала «Бэтмен: по ту сторону». Самую мрачную версию предложил Дэвид Финчер. Братья Вачовски были готовы переделать Нео вместе с Киану Ривзом в нетопыря. А Даррен Аронофски хотел делать малобюджетную пародию в рэп-стиле, где Бэтмен становился бомжем, а дворецкий Алфред негром-громилой. Взглянуть бы на эту «шутку юмора». Но все права на франчайз у студии Warner, а она не производит параллельное кино. Поиски актера начались семь лет назад, и в первых рядах баллотировалась тяжелая артиллерия — Траволта, Курт Рассел и даже Алек Болдуин. Чтобы избавиться от этого морока грузных пожилых Бэтменов, возникла кандидатура Тома Круза, уже занятого своими миссиями. С него стоило бы начинать в далеком 89-м году, а не соглашаться на помятое лицо Майкла Китона. Под Китона, кстати, была написана «Месть Джокера», которая получила большое одобрение бэтфанов, возмущенных выпирающими сосками на костюме Бэтмена—Клуни. Можно подумать, что именно эта дурацкая деталь все испортила! Шумахеру, получившему за свои безобразия кличку Антихрист, очень хотелось реабилитировать себя. Поэтому именно он начал предлагать на эту роль молодых актеров, начав с Брендана Фрейзера и Бена Эффлека. Но именно ему было резче всех указано на дверь. Уже без него Колина Фаррела сменял Джейк Гилленхол, а Эштона Катчера — Дэвид Духовны. Каждый новый режиссер не соглашался на выбранную кандидатуру. Громче всех хлопнул дверью Финчер. Видимо, как раз ему показали Катчера.

Когда на студии возник Кристофер Нолан, его в одинаковой степени считали спасителем и камикадзе. С чистого листа снимать про скомпрометированного со всех сторон Бэтмена мог только десперадо. Вдруг стало видно, что дело не только в актерах и сюжете, но и в самом Бэтмене. Житийная канва Темного Рыцаря в мышиной шкуре никого не привлекала. Брюс Уэйн был флаконом для розлива Бэтмена, а Бэтмен без метаний Брюса Уэйна — вовсе пустым местом. Нолан, как настоящий десперадо, взялся показать миру подлинный лик главного святого вселенной кинокомиксов, основываясь на житии и страданиях. Возможно, источник его визуальной изобретательности в том, что он дальтоник. У него гипертрофированное чутье на полутона и оттенки черно-белого. Для создания яркого персонажа ему нужны не краски, а серое вещество. Поэтому на главную роль он выбрал англичанина Кристиана Бейла, актера с мозгами, органически не умеющего переигрывать. У Бейла внушительная фильмография, которая начинается сильной детской работой в неудачной «Империи солнца» Спилберга и включает удачное воплощение «Американского психопата». Большая часть его ролей — эксперименты независимых режиссеров, иные из которых стали культовыми картинами («Продавцы газет», «Свингующие», «Метроленд», «Власть огня», «Эквилибриум», «Машинист»). По ним видно, что не склонный строить карьеру, незаметный Бейл — актер крупный. Причем во всех смыслах. Он на редкость статный (188 см) и физически мощный (95 кг). Ему одинаково идут лохмотья, кольчуги, балетное трико, рабочая одежда, самурайские доспехи, бэткостюм, смокинг и стиль casual. При этих данных ему давно пора было въехать в первую десятку суперзвезд. Тем более что бэтмобиль подвернулся подходящий.

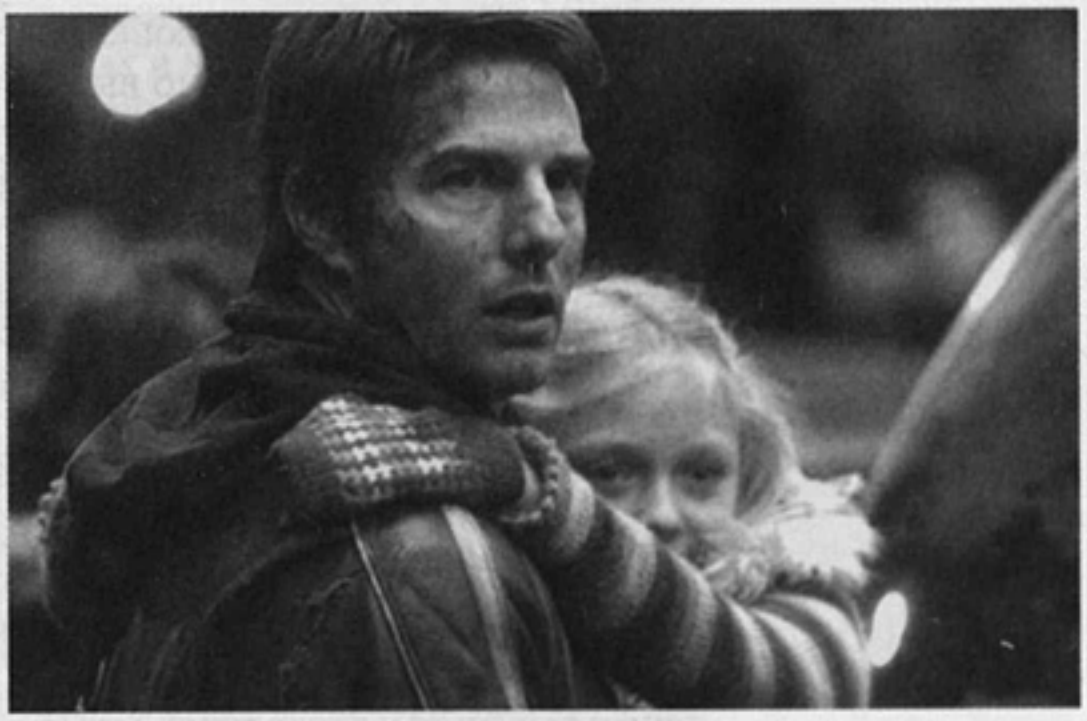
О Кэти Холмс, ее неубедительной прокурорше Рэйчел и вообще о роли девушек в жизни Бэтмена сказать совершенно нечего. Они прилагаются «по протоколу». Но поскольку Кристиан Бейл сыграл определенно мужскую роль, то он и поднял вопрос о том, чтобы в дальнейшем к этой теме сценаристы не подходили формально.

НИНА ЦЫРКУН

Четвертое пришествие

Все началось с того, что двенадцать лет назад Стивен Спилберг приобрел на аукционе последнюю из сохранившихся копий сценария радиопостановки по мотивам повести Герберта Уэллса «Война миров». Эту радиоверсию осуществил в канун Хэллоуина 1938 года Орсон Уэллс, великий мистификатор, который заставил всех поверить в то, что они слышали из своих приемников, всего-навсего не предупредив их, что начинается радиоспектакль. Народ, взбудораженный нашествием марсиан-вампиров, нельзя было успокоить в течение нескольких дней. Чуть ли не все население северо-восточного побережья Америки снялось с мест; люди в панике искали убежища от инопланетных чудовищ. Орсон Уэллс лишь бросил искру в готовый разгореться костер: в воздухе витала угроза второй мировой войны, и американцы без труда поверили в то, что враг явился в образе марсиан.

В 1953 году на экраны выпустили первую киноверсию повести. Она прошла по экранам очень успешно, но никому не пришло в голову принимать ее всерьез, хотя фильм удостоился «Оскара» за спецэффекты. Зрители уже проделали большой путь после первых сеансов братьев Люмьер и прекрасно знали, что фильм — снятая на пленку фикция, а само кино еще не было готово к тому, чтобы создать такой же эффект реальности, как это случилось в «эпоху радио». Хотя в мире тоже витала угроза — на этот раз атомной войны, — бутафорские космические тарелки, спускавшиеся «с неба» на тросах, не разглядеть которые было просто невозможно, никого не могли напугать. Да и сам Уэллс уже в 1885-м, незадолго до смерти, признавался, что в конце 30-х годов напугать людей было гораздо проще, хотя современное



«Война миров» ***(War of the Worlds)***
По мотивам романа Герберта Уэллса
Авторы сценария **Джош Фридмен, Дэвид Коэпп**
Режиссер **Стивен Спилберг**
Оператор **Януш Каминski**
Художник **Рик Картер**
Композитор **Джон Уильямс**
В ролях: **Том Круз, Миранда Отто, Тим Роббинс, Дакота Фаннинг, Джастин Чэтуин и другие**
Paramount Pictures, DreamWorks SKG, Amblin Entertainment, Cruise/Wagner Productions
США
2005

состояние мира дает неизмеримо больше причин ужасаться. Тем не менее сюжет о вторжении космических пришельцев верно служил источником вдохновения для нескольких поколений. В 70-е годы издательство Marvel выпустило книжку комиксов — продолжение «Войны миров», в 80-е годы на экранах Америки шел телесериал. Словом, площадка была изрядно затоптана, из-за этого и Спилберг подзадержался со своей версией — он уж совсем было собрался ее ставить, но тут вышел «День независимости».

Конечно, все началось не со Спилберга.

Однажды, в конце XIX века, Герберт Уэллс прогуливался со своим братом Фрэнком в мирном уголке графства Суррей, и тут брат сказал: «А представь себе, что вдруг какие-то обитатели другой планеты свалились бы с неба и отсюда начали крушить все подряд направо и налево». И вскоре уэллсовские марсиане высадились в подобном местечке — на Хорселлской пустоши и двинулись на Лондон...

Интересовала ли Уэллса космическая катастрофа? Вряд ли. Может быть, он и верил в жизнь на Марсе, но, так или иначе, нашествие марсиан было для него универсальной метафорой, на которую в те времена могла, например, виртуально накладываться ситуация массовой атаки народов из восставших колоний. Но опять-таки не эти лежащие на поверхности аллюзии заставили Уэллса сочинить такой сюжет. За тринадцать лет до выхода в свет «Войны миров» он зачитал в студенческом клубе доклад «Прошлое и будущее человеческой расы», а два года спустя опубликовал очерк «Человек миллионного года», где предсказывал, что в результате эволюции земляне неузнаваемо преобразятся. Рука, приспосабливаясь ко все более тонким работам, станет сильнее и гибче, а прочие мускулы ослабеют. Голова — вместилище мозга — увеличится, а черты лица сгладятся, подбородок и рот станут крошечными — человеку не придется жевать грубую пищу. Благодаря прогрессу в химии человек научится усваивать полезные вещества прямо из окружающей среды, и «столовые» миллионного года превратятся в заполненные питательными растворами бассейны; люди, похожие на спрутов, будут приходить туда поплавать и заправиться. Все эти изменения станут результатом отдаления человека от животного мира, сопровождающегося прежде всего активизацией логического мышления, которое должно вытеснить «реликтовые», «животные» страсти. Эмоции, в том числе жалость и сочувствие, станут человеку не нужны... Вот этих самых «людей миллионного года» писатель-фантаст и забросил на Хорселлскую пустошь. То есть он приготовил землянам встречу с их собственными далекими потомками. И в этом заключалась драматическая коллизия его книги, сюжет которой оказался бессмертным. Она вышла в свет в 1898 году, и буквально сразу же ее перевод опубликовали в петербургском журнале «Мир божий».

Понятно, что с течением времени сюжет устаревал, конкретные биологические предсказания Уэллса, похоже, вряд ли сбудутся — во всяком случае, рты у современных людей никак не склонны уменьшаться, а, наоборот, становятся доминантой лица. Неизменным оставалось и остается одно: тенденция к «дегуманизации» в архаичном смысле слова, проявляющаяся в подавлении эмоций целесообразностью и парадоксальным образом грозящая человечеству гибелью от его собственной руки, от последствий собственного гиперпрагматизма. Однако именно этот существенный мотив по непонятным причинам все более и более затушевывался в адаптациях уэллсовской книжки, а на первый план все более явно выходил мотив угрозы со стороны «чужих». Так, видно, человечеству более комфортно, это больше льстит его самосознанию.

С каждой новой адаптацией перипетии повести модифицировались в свете актуальной научной ситуации; на основе реальных технических возможностей фабула наполнялась соответствующим содержанием, намекая то на одну близящуюся войну, то на другую. (Среди новых красок в спилберговской версии, например, отсутствие информации — газеты не выходят, телевидение и радио не работают, вот ужас так ужас.) Ясное дело, сегодня каж-

дый ребенок знает, что нет жизни на Марсе и никто оттуда к нам не прилетит. Но знает ребенок и про то, что Вселенная бесконечна и где-нибудь обязательно найдется обитаемая планета. Так что на этом вполне можно сыграть и напугать. Надо лишь сделать спецэффекты настолько достоверными и впечатляющими, чтобы зритель ощутил себя в эпицентре событий, показать их глазами обыкновенного человека, еще лучше ребенка. Тут, конечно, Спилбергу и карты в руки. Карты и, конечно, деньги. Первоначальный бюджет его «Войны миров» в 130 миллионов долларов вырос почти в два раза. (Смешно даже сравнивать эти суммы с бюджетом фильма 1953 года — тогда на «Вой-

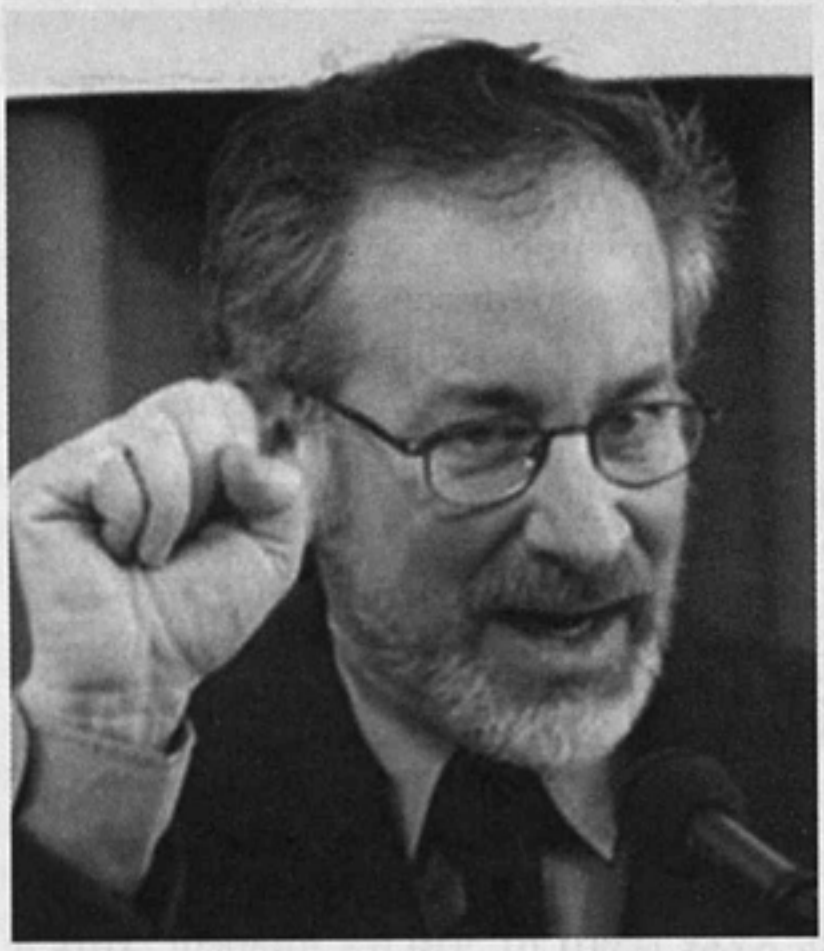
«Война миров»

ну» потратили всего два миллиона, из них две трети на спецэффекты.) Фильм снимали в Коннектикуте, Вирджинии, в доках и на окраине Нью-Йорка, в Калифорнии, в американской глуши, равноценной викторианской Хорселлской пустоши. Спилберг ставил перед собой амбициозную цель, утверждая, что его новое творение будет ничуть не похоже на его предыдущие «сладкие сказки» и на пафосный «День независимости» Роланда Эммериха: «Я впервые попытался проникнуть в самую сердцевину фантастически ужасного кино». Возможно, и проник. Он «погубил» тысячи людей из массовки, показав их гибель не с высоты птичьего полета, а с точки зрения человека или ребенка. Он сделал действительно революционный поворот в голливудской мифологии: на место героя — спасителя нации поставил «человека убегающего», озабоченного исключительно спасением собственной семьи. Другое дело, что Том Круз с его сияющей фарфоровой улыбкой мало похож на портового рабочего Рэя Феррье (в которого превратился астроном, от имени которого ведется рассказ у Уэллса), что трудно поверить в его дрожащую в углу глаза слезу, когда он вынужден признаться дочке, что не знает ни одной колыбельной песни. Ну это ладно. Хуже всего то, что и Спилберг, хоть и предусмотрительно выдержал паузу, не избавился от синдрома 11 сентября и поддался искушению свалить вину на «чужих». «Это террористы? Это террористы?» — настойчиво вопрошает дочь Рэя, Рэчел, которую сыграла хрупкая нервная блондинка Дакота Фаннинг, и не получает ответа, что само по себе подразумевает ответ вполне определенный. Все прочее — рыхлая композиция, слащавые и непомерно затянутые сцены «мирной жизни», навязчивый мотив превращения объятых паникой людей в стадо баранов, изображение пришельцев-триподов в виде наивных и легкомысленных существ, то с удивлением разглядывающих себя в зеркале, то пугающихся детского велосипеда, — все уже не суть важно. Из-за этого пропадают втуне и фантасти-

ческое операторское мастерство Януша Каминski, и беспрецедентное использование разных типов освещения — от ламп Колмана до масляных фонарей, и компьютерные эффекты Денниса Марена, и чудеса лукасовской компании ILM, и концептуальный изыск дизайнера Дага Чанга, создавшего в треногах свой «образ страха». Не спасает фильм ни сцена падения «Боинга», ни потопление парома, запруженного людьми, ни гигантское щупальце, шарящее по подвалу, где укрываются беглецы. Том Круз простодушно «продал» секрет постановщика: «Это Инопланетянин, который испортился». С сожалением приходится констатировать, что режиссер номер один Стивен Спилберг вместе с массовкой загубил богатейший сюжет на обозримое будущее и сам навеки остался со своим лучшим героем — Инопланетянином, в память о котором («Инопланетянине» в кавычках) он заставил треногов крутить колеса старого пыльного велосипеда.

СТИВЕН СПИЛБЕРГ, ТОМ КРУЗ

«Большущий маленький фильм»



Стивен Спилберг

— Перед тем как снять добродушного «Инопланетянина» вы собирались сделать совсем другую — страшную и жестокую — картину об иноземных существах под названием «Ночное небо». Не является ли «Война миров» возвращением к тому давнему проекту?

Стивен Спилберг. Нет, «Ночное небо» никак не повлияло на «Войну миров». В моей жизни не произошло никаких радикальных перемен, которые могли бы заставить меня снять страшный фильм об инопланетянах. Я лишь подумал, почему бы мне не попробовать сделать ленту в духе «Чужого» Ридли Скотта — это одна из моих любимых фантастических картин, и я всегда хотел сделать что-то подобное. «Чужой» действительно страшен. Над экранизацией «Войны миров» я размышлял с того момента, как впервые прочел роман Герберта Уэллса. Это было еще в колледже, в 1966 или 1967 году — до того, как я стал режиссером. «Война миров» — великая история, классика литературы девятнадцатого столетия. На мой взгляд, Уэллс и Жюль Верн совершили революцию в литературе фэнтези и в научной фантастике.

Фрагменты пресс-конференции, состоявшейся в Нью-Йорке после премьеры фильма «Война миров».

Я очень уважаю первую экранизацию «Войны миров», которую поставил Байрон Хаскин и продюсировал Джордж Пэл в 1953 году. Мне показалось, что можно снять версию более близкую к оригиналу и прежде всего — к его мрачноватой атмосфере. Но несмотря на мрачный настрой, в моей картине присутствует юмор — такой же баланс есть и в «Челюстях». Снимая «Челюсти», я понял, что если в фильм специально не привнести юмор, то публика все равно найдет, где смеяться, то есть будет смеяться в неподходящих местах. То же самое я чувствовал и в отношении «Войны миров». Я буквально «впрыснул» туда юмор, он замешан на умопомешательстве, настигшем героев, вынужденных совершить «одиссею выживания».

Я преклоняюсь перед романом Герберта Уэллса, но не настолько, чтобы экранизировать его в декорациях 1898 года: в мои планы не входило делать фантастический фильм в викторианском стиле. Я чувствую себя как дома в сегодняшнем мире. Безусловно, наша неуверенность в будущем — а именно тревога за завтрашний день рождает произведения, подобные «Войне миров», — связана с тем, что случилось 11 сентября. Теперь мы живем в тени этих событий. После 11 сентября я уже по-другому прочел роман Уэллса, и он стал еще более значимым для меня. Эта книга очень созвучна с современностью.

— Эту историю рассказывали множество раз. Почему вы обратились к ней именно сейчас?

Стивен Спилберг. Если бы я мог, я бы приступил к проекту двенадцать лет назад, когда мне удалось купить единственный уцелевший вариант радиосценария «Войны миров»: он не был конфискован полицейскими, когда они совершили налет на театр «Меркюри» и уничтожили все экземпляры радиопьесы. Копия, которую я купил, сохранилась только потому, что находилась в доме Хоуарда Коха, соавтора Орсона Уэллса по этой знаменитой радиоверсии романа. Пьеса изумительна, ее можно назвать квинтэссенцией романа. Я решил, что из нее может получиться прекрасный фильм. Но как раз тогда стали выходить «мусорные», как я их называю, картины, построенные на грубых заимствованиях из произведений Герберта Уэллса. Когда же появился «День независимости», я уже было решил, что не стану делать «Войну миров». Наш фильм — это не «Звездный десант» и уж точно не «День независимости». Мы подошли к материалу намного более серьезно. Я старался быть максимально реалистичным, добивался эффекта документальности. В то же время фильм воспроизводит и чисто голливудские ценности, их требует современный зритель. Я хотел, чтобы большой визуальный стиль сочетался с частной историей.

— Чем вас так привлекает жанр фантастики?

Стивен Спилберг. Я не склонен считать, что фантастика напрямую связана с подсознанием. Фантастика для меня — это освобождение от всех законов логики повествования, от законов физики — в природном и научном значении. Фантастика позволяет отбросить все правила. Она дает шанс по-настоящему взлететь, оторваться. Ради состояния полета я постоянно возвращаюсь к фантастическому жанру. Человеческое воображение безгранично. Но сейчас фантастика занята преимущественно рассказыванием убедительных, реалистических историй из разряда тех, которым можно безоговорочно верить, — в этом смысле она сама себя ограничивает. На «Войне миров» я тоже себя ограничивал. Есть масса режиссеров, которые могли бы взяться за «Войну миров», но они не стали этого делать, боясь снять чересчур фантастическое кино, что-то вроде «Дня независимости» или фильма «Земля против летающих тарелок». Я не хотел идти в эту сторону. Как это ни странно, мне хотелось, чтобы «Война миров» была близка «Спасению рядового Райана», разумеется, с поправкой на фантастический антураж. Вместе со

сценаристом Дэвидом Коэппом мы наложили ряд ограничений и на сценарий, пытаясь сделать героев как можно более реалистичными, представить их как обычных, нормальных людей — таких же, как мы с вами. Вот что было важно для меня.

— Насколько лично для вас важна тема семейных отношений, поднятая в фильме?

Том Круз. Я должен сказать, что мне очень нравится тот образ семьи, который создает в своих фильмах Стивен. Я всегда хотел побыть на экране отцом и не мог дождаться, пока Стивен предложит мне такую роль. Отцовство, семья — из самых важных вещей в моей жизни, так что «Война миров» пришлась мне очень кстати. Вообще эта картина, несмотря на свой размах, для меня личная, интимная, такой большущий маленький фильм, — знаете, как был «Маленький большой человек»...

Стивен Спилберг. Первый «большущий маленький фильм», который я посмотрел, — это «Лоуренс Аравийский». Глубоко личной истории придавался там эпический масштаб. Я ни в коем случае не сравниваю нашу картину с лентой Дэвида Лина, мне пока не удалось ничего, что было бы на уровне «Лоуренса Аравийского». Я просто хочу сказать, что в «Войне миров» тоже есть дихотомия большого и малого. Я думаю, картина будет понятна каждому. Ведь в центре — семья, пытающаяся выжить и сохранить себя в чудовищных, невообразимых условиях. «Близкие контакты третьей степени» были фильмом о человеке, чье неутолимое любопытство превращалось в одержимость, которая отрывала его от родных и заставляла ступить на борт космического корабля. Когда я писал сценарий «Близких контактов», у меня еще не было детей. Вот почему в нем есть легкомыслие, беспечность. Теперь у меня семеро детей, и я уже не создал бы героя, бросающего семью. Теперь я вывожу на экран человека, который сделает все, на что он способен, чтобы защитить своих детей. Так что в каком-то смысле ситуация в «Войне миров» отражает мой собственный опыт, путь моего взросления.

— Несмотря на то что версия Байрона Хаскина и Джорджа Пэла признана классикой, многих смущает финал его фильма, в котором говорится: «Всех спас Бог»...

Стивен Спилберг. У нас своя версия финала, которая не искажает, но и не цитирует оригинал. Мы нашли компромиссное решение.

— В фильме есть множество смысловых уровней, в основном связанных с темой беженцев, людей, потерпевших стихийное бедствие, жертв немыслимых катаклизмов. Важна ли для вас проблема выживания современного человека, человечества вообще?

Стивен Спилберг. Важна. Нам она не слишком знакома, потому что мы не так уж часто видим на экране американских беженцев, за исключением тех случаев, когда нам показывают последствия наших локальных, национальных природных катастроф, вроде ураганов. Люди бегут куда глаза глядят, спасая свои жизни, — таких картинок мы навидались. И, конечно, картинка, которая первой встает перед моими глазами, — это катастрофа 11 сентября, когда люди в панике бежали по улицам, не понимая, что происходит, не зная, почему это происходит и кто за всем этим стоит. Этот сильнейший, обжигающий образ я никогда не забуду.

Том Круз. В «Войне миров» есть батальная сцена, сражение происходит за холмом, и зритель фактически не видит его. Эту субъективную точку зрения Стивен выбрал специально.

Стивен Спилберг. Было огромное искушение снять ее иначе — битву все-таки показать. Размышляя над этой сценой, я представлял себе, как герои

переходят через холм и перед ними и зрителями развертывается картина войны миров. Но все, что происходит в фильме, я хотел показать глазами персонажей, а они не способны увидеть эту войну так, как ее принято изображать в Голливуде, во всей красе спецэффектов, какие применяются в голливудской фантастике. Поэтому я отказался от своего первоначального решения.

— Хеппи энд в вашем фильме — это знак надежды на будущее?

Стивен Спилберг. Я надеюсь на будущее, поэтому, наверное, я не лучший режиссер для безнадежных историй. «Война миров» для меня — своего рода рефлексия, в ней много метафор, доступных зрителю. Я старался сделать

«Война миров»

фильм максимально открытым для интерпретаций, но так, чтобы, например, вторая часть картины не вызвала политической полемики. Хотя, безусловно, у всех наших страхов и тревог есть политическая подоплека.

— На «Войне миров» вы вновь — после «Особого мнения» — работали вместе...

Том Круз. Заявляю искренне: работать со Стивеном становится все лучше и лучше. Это прекрасный опыт. Стивен очень быстро придумывает и реализует идеи. Я доверяю ему. Он великий рассказчик, один из самых плодовитых рассказчиков в истории кино. Было очень весело сниматься в «Особом мнении». На «Войне миров» было еще веселее. Думаю, на нашей третьей картине мы будем веселиться вовсю...

Стивен Спилберг. История в «Войне миров» целиком основана на системе отношений между персонажами. В «Особом мнении» на героев приходилось пятьдесят процентов истории. Остальные пятьдесят — на саму историю, на ее повороты, на многочисленные слои, где мельчайший намек героя, вернее, актера, знающего о сценарии все, на то, как будет развиваться и чем закончится фильм, мог быть подхвачен, распознан публикой как важный источник информации, как ключ к разгадке сюжета. Ведь публика в наши дни невероятно умна. Зритель может моментально прочитать в сюжете то, что режиссер еще не успел сообщить, даже если он очень осторожен в подаче сюжетной информации и опасается, что может произойти ее утечка. В «Особом мнении» мы пытались дозировать историю, развертывать ее очень аккуратно, постепенно, порциями. В «Войне миров» героям отданы все сто процентов истории. Собственно, перед нами путешествие героя. То, о чем мы больше всего думали и говорили в процессе работы над фильмом, — это персонажи, я имею в виду их поведение, их сущность и роль. Так что от актеров здесь едва ли не все зависело.

— Случаются ли между вами разногласия во время работы?

Стивен Спилберг. Разногласий не было. Все происходит следующим образом: я даю Тому идею, он воспринимает ее как подарок и начинает думать над ней, подходить к ней с разных сторон, пока не присвоит ее себе. Я работаю так же. Фильмы эволюционируют, развиваются постепенно. Все начинается со сценария. Каждый съемочный день открываешь в нем что-то новое. Так и рож-

«Война миров»

дается кино. Одна из самых больших проблем в процессе создания фильма связана с тем, что в какой-то момент режиссер теряет объективность. Сняв уже половину картины, забываешь, для чего ее делаешь, в чем смысл истории, и в результате сценарий приходится читать заново. Иногда нужно взять небольшой тайм-аут, чтобы прояснить ситуацию, чтобы на съемочной площадке «очистить воздух».

— Вы верите в жизнь на других планетах?

Том Круз. По-моему, это страшно высокомерно — считать, что мы единственные существа во Вселенной. Но я очень практичный человек: чтобы убедиться в существовании инопланетян, мне нужно самому их увидеть.

Стивен Спилберг. Я думаю, все знают, что мы не одиноки во Вселенной. Не могу даже представить себе кого-то, кто всерьез верит в существование одного-единственного мыслящего биологического вида. Как и не могу вообразить наше существование без того, чтобы во Вселенной не образовывались или не воспроизводились новые формы жизни. Но с годами моя вера в контакт с иноземными цивилизациями, в то, что инопланетяне когда-нибудь высадятся на нашей планете, сильно пошатнулась. Знаете, почему я разуверился? Из-за миллиона видеокамер, которые установлены сегодня повсюду. Но, как ни парадоксально, сегодня мы имеем куда меньше фото- и видеосвидетельств о существовании НЛО, чем в 60-е, 70-е и 80-е годы, когда камеры еще не были столь вездесущими. Не потому ли, что теперь видеокамеры покрывают «сто пятьдесят» процентов поверхности Земли, мы все реже и реже видим НЛО? Возможно, из-за этого в наших отношениях с НЛО наступило «похолодание» или «засуха»? (*Смеется.*)

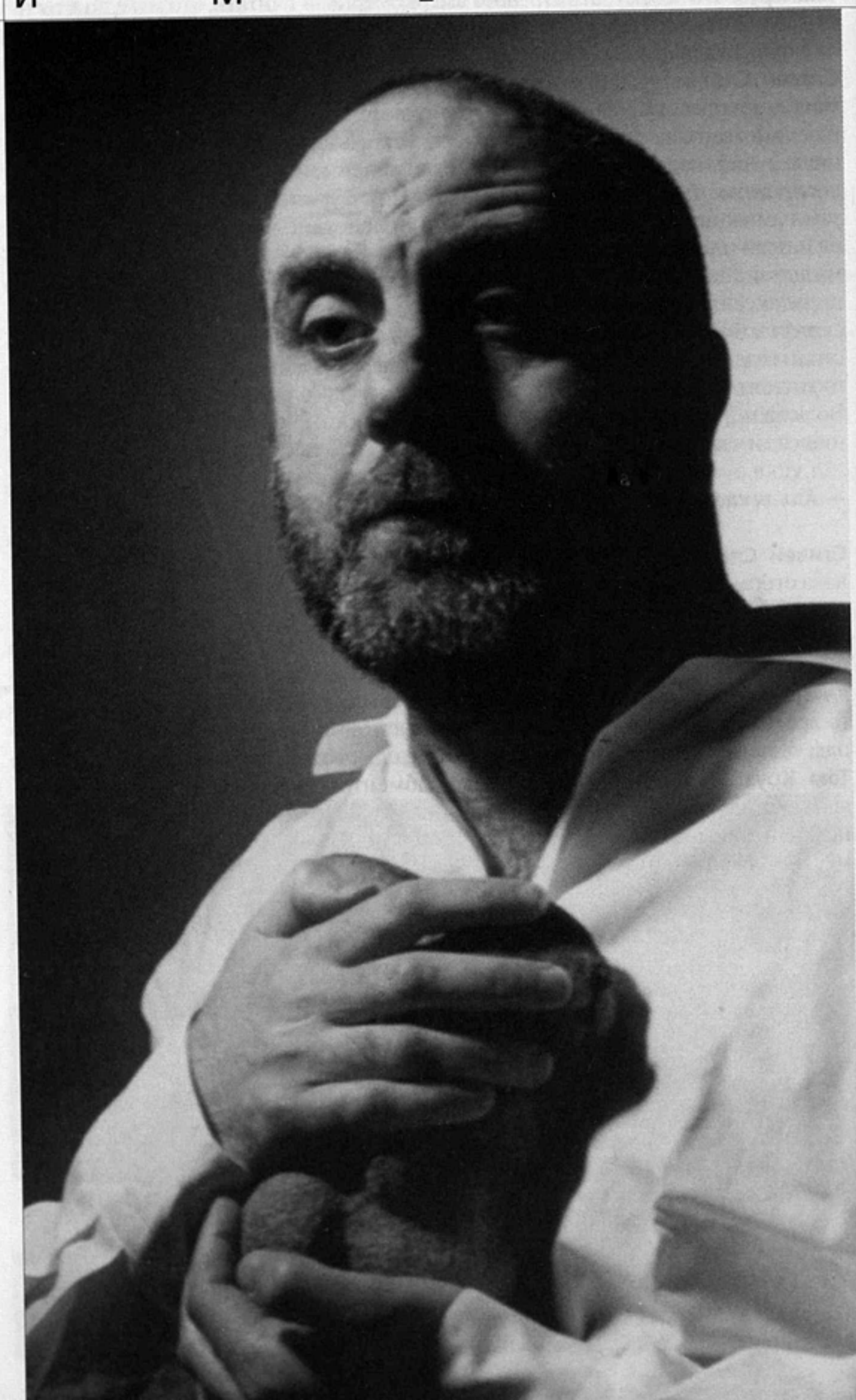
— Какая сцена в «Войне миров» оказалась самой трудной?

Стивен Спилберг. Сцена массовой переправы через Гудзон. В ней участвовала огромная массовка, тысячи местных жителей, и я сильно беспокоился за их безопасность, страшно боялся, что кто-то упадет, споткнется, что кого-то задавят. Слава богу, в этом массовом бегстве никто не пострадал. Спасибо моим координаторам по массовке, которые контролировали ее и со стороны, и внутри, в толпе. Я был на грани нервного срыва в течение четырех дней — все то время, пока мы снимали, как огромные толпы людей бегут по узким улицам. Я не мог дождаться, чтобы закончились съемки этих эпизодов.

Том Круз. Для меня самым тяжелым моментом был последний съемочный день, когда работа над фильмом завершалась. Потому что мне действительно очень нравится сотрудничать со Стивеном. Я знал, что буду скучать по совместной работе с ним.

Перевод с английского Е.Гусятинского

И М Е Н А



Владимир
Мирзоев

ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ:

«Театральные стены повыше кремлевских»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ ЭТЕРИ ЧАЛАНДЗИЯ

У Владимира Мирзоева чрезвычайно богатая творческая биография. Около тридцати спектаклей, которые он в разное время ставил на сценах Москвы, Торонто, Краснодара и Таллина, в том числе две оперы — «Зигфрид» и «Гибель богов» — на сцене Мариинки. Трижды Мирзоев был худруком, сначала в конце 80-х — в театре-студии «Домино» в Творческих мастерских при СТД, потом в Торонто в созданной им же театральной компании «Горизонтальная восьмерка» и, наконец, совсем недавно в Театре имени Станиславского.

Его имя сегодня окружено противоречивыми мнениями. С одной стороны, Владимир Мирзоев — лауреат нескольких театральных премий, в том числе и Государственной, признанный мэтр, уважаемый режиссер. С другой стороны, существует чуть ли не объединение людей, которые считают, что «ходить на Мирзоева просто неприлично». В этих заявлениях столько пылу и жару, что возникает вопрос: чем мог интеллигентный, выдержанный, прекрасно воспитанный и образованный человек *так* обидеть не менее образованных людей? Для бесстрастного творческого неприятия в этом крике слишком много обиды и отчаяния.

И это притом что войну с критикой Мирзоев выиграл давно и почти не заметил, что с ним сражались. Возможно, все началось в 96-м году, когда, увидев мирзоевского «Хлестакова» в Театре Станиславского, критика, словно получив укол стволовых клеток в бойцовский участок головного мозга, рванула к пулеметам. Похоже, это была одна из самых сладострастных интеллектуальных экзекуций. От Мирзоева, Суханова и Гоголя не оставили живого места. Нет, Гоголя, конечно, не тронули, его в «Хлестакове» просто не нашли. За это и отполоскали создателей. Документально запротоколированный факт — со спектакля уводили школьников. Шипящие, как разгневанные сковородки, учителки, только что глаза детям не закрывали, выталкивая их из темного зала. В другом театре после репетиций Мирзоева группа экзорсистов ходила опрыскивать сцену святой водой, видимо, гоняя нечистого. Критика ликовала и захлебывалась... и захлебнулась. Распятый «Хлестаков» через десять лет жив и собирает полные залы, как, впрочем, и другие спектакли Мирзоева, а исполнителя главной роли «гидроцефала» и «альцгеймерова упыря» Суханова признали «дико талантливым».

Совсем другие вещи «за время пути» пополнили список творческих потерь. Мирзоев сам снял из репертуара спектакль «Тот этот свет», выпала из колоды «Месяца в деревне» козырная карта — исполнитель роли Шпигельского Максим Суханов, вылетел из репертуара Вахтанговского грандиозный «Лир» со своей не менее грандиозной декорацией, отделился

художник и фантазер Павел Каплевич, ушел из кабинета главрежа Театра Станиславского сам Мирзоев, соскочил с роли Городничего Владимир Симонов, и Сергей Маковецкий не стал Сганарелем. Но — Сганареля сыграл Евгений Стычкин, Городничего — Александр Самойленко, Суханов стал Дон Жуаном, на спектакли Мирзоева валит зритель, а сам Мирзоев собирается снимать кино. Но это уже совсем другая история...

Этери Чаландзия. В свое время вам простить не могли «вольного обращения с классикой», ругали ваши спектакли за «авангардность, модернизм». Сейчас же эти эпитеты применительно к другим режиссерам и их спектаклям звучат хвалебно. В чем дело? Почему то, что прежде воспринималось в штыки, сегодня приветствуется?

Владимир Мирзоев. У Брехта есть замечательный комментарий к особенностям театральной жизни: он писал, что по-настоящему горячо аплодируют только трижды пережеванному. Так что с этой точки зрения все нормально. Ставшее обыденным — понятно обывателю, который не любит попадать в умственный тупик. Туда, где неизбежно возникает чувство дискомфорта — метафизического или какого-то другого...

«Двенадцатая ночь». Театр имени К.С.Станиславского

«Дон Жуан и Сганарель». Театр имени Евг.Вахтангова

Развивая эту тему, могу сказать, что культура имеет свойство создавать самые неожиданные рифмы, она этим, собственно, живет и дышит. И было бы крайне глупо, если бы мы отстаивали автономность и независимость своего языка или стиля. Думаю, что люди, работающие сегодня в искусстве, должны вести себя свободно и щедро, как поэты XIX века, которые без устали друг друга цитировали, вставляя в свои тексты целые четверостишия собратьев по цеху. Так возникало единое смысловое поле, взаимосвязь поколений.

Не секрет, что режиссеры редко дружат, без особого энтузиазма ходят на чужие премьеры. Это идет от равнодушия к будущему и к контексту вообще. Казалось бы, простая мысль, очевидная: современники живут в одном временно́м поле, их наследие в исторической перспективе будут рассматривать как единое целое и ковырять станут по горизонтали. Но эта мысль никого не греет. Хотя неконтекстуального искусства в принципе не существует. Даже тот театр, который хочет быть музеем идеальных консервов, такой, например, как сегодняшний Малый, даже он вынужден тащить приметы большой жизни на свою натертую тапочками территорию.

Э.Чаландзия. А в чем, на ваш взгляд, причина такого режиссерского обособления? Почему каждый роет свой ход, и чем дальше от хода соседа, тем лучше?

В.Мирзоев. Я не уверен, что между режиссерами синергетика вообще возможна. Потому что наш брат режиссер (отдает он себе в том отчет или нет) не столько развивает некий художественный принцип, сколько строит свой микромир...

Это было очевидно в советскую эпоху, когда люди создавали театр и проживали в нем бок о бок лет двадцать пять — тридцать. «Мой театр, моя крепость!» — мог сказать типичный художественный руководитель того времени. Сейчас все по-другому: актеры и режиссеры работают где придется, моноэстетика не в чести, да и монархическая концепция внутри театра перестала быть по-настоящему органичной.

И тем не менее каждый из нас не просто упражняется в ремесле, а пытается обустроить свое островное государство. Для этого сегодня есть важные причины.

Жизнь в отечестве настолько извратилась, что вызывает рефлекторное отторжение, особенно у молодежи. Для молодого человека выход в большое плавание — всегда стресс, но нынешние молодые, по-моему, лет до тридцати поеживаются, прежде чем решаются покинуть берег. Морской закон (он же воровской, он же закон джунглей) заранее вызывает приступы морской болезни.

А театр чем дальше, тем больше становится заповедником, местом встречи расхристанных классов, второй утробой для неприкаянных идеалистов. Не хо-

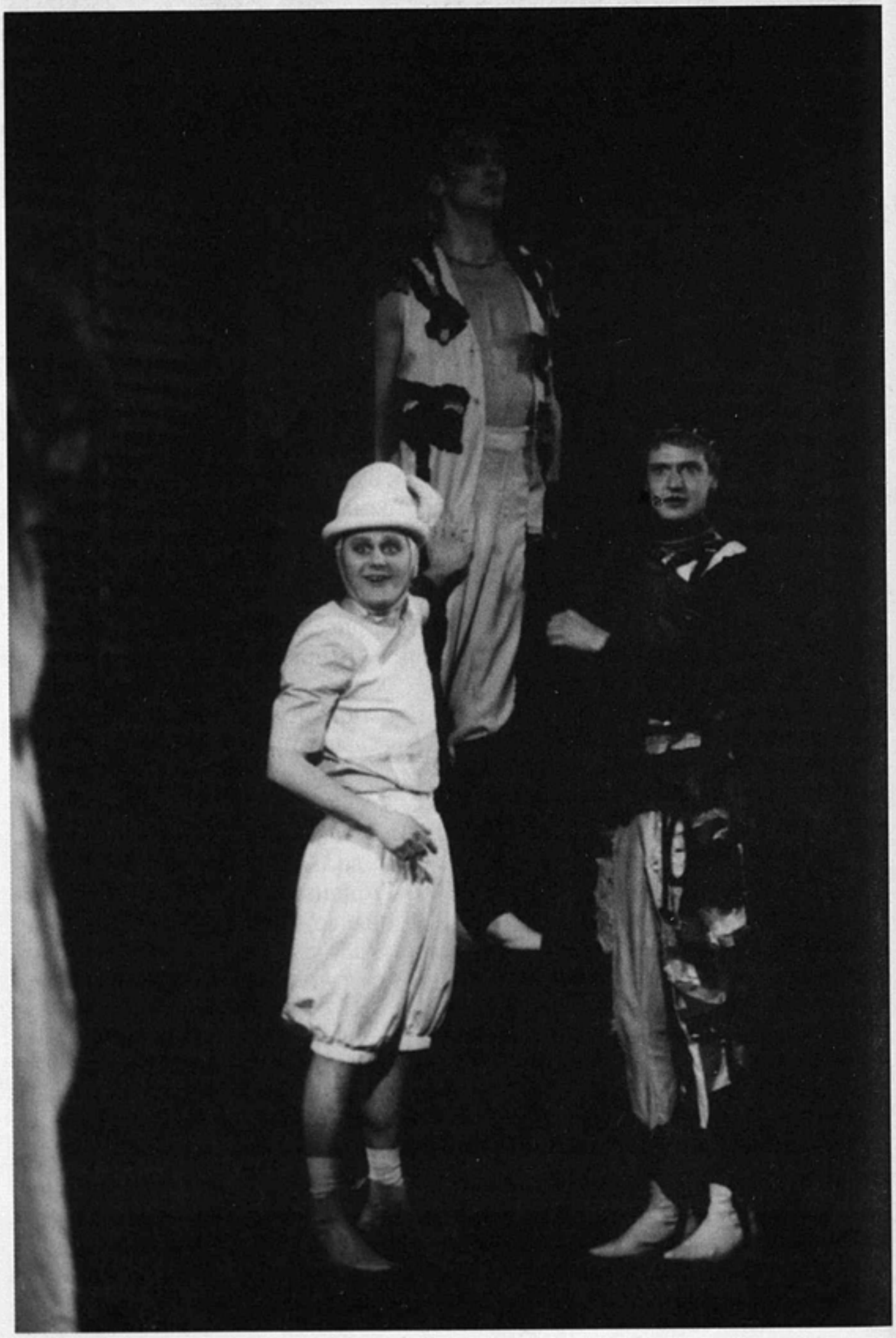
чу называть его сектой или, не дай бог, храмом — мало кто из деятелей театра так уж жертвенно ему предан. Но все-таки здесь еще можно строить взаимоотношения и коротать время, не превращаясь в морального урода. Театральные стены повыше кремлевских. Здесь проще отгородиться от причудливой нашей среды.

Э.Чаландзия. Как отгородиться, денег-то все равно нет?

В.Мирзоев. Аскетизм, о котором я говорю, носит, скорее, ментальный характер и только потом характер экономический.

Э.Чаландзия. Вы думаете, что для современного молодого человека и актера ментальные ценности преобладают над экономическими?

В.Мирзоев. Безусловно. Хотя, конечно, это все важно, и молодые люди часто разочарованы, когда приходят в театр и сталкиваются с полным безденежьем. Они бегут прочь, а потом возвращаются, потому что да, на телевиде-



«Сирано де Бержерак». Театр имени Евг.Вахтангова

нии можно неплохо заработать, но дальше-то что? Там нет ни судьбы, ни почвы.

Э.Чаландзия. Знаете, странно, что вы говорите о молодежи. Ей-то как раз должно быть проще взаимодействовать с окружающим миром, в отличие от зрелых, более «замороченных» людей.

В.Мирзоев. Дело в том, что ситуация аномальная. Востребованы не жар души или способность изобретать, принимать быстрые творческие решения. Востребовано совсем другое — умение бессовестно и цинично выживать, обворовывать слабых, давать взятки сильным, подставлять друзей и т.д. Взрослые люди в силу какого-то автоматизма (или горького опыта) эти вещи принимают как данность. Для них существующие правила — это норма, возникшая из советского бреда. Им трудно представить, что все может быть иначе. Точнее, они знают, что все может быть гораздо хуже. Как было у них или у их родителей. А для нормально воспитанного молодого человека все происходящее — тихий ужас, аномалия, национальный позор. Он не хочет иметь к сегодняшней реальности никакого отношения, и, по-моему, это адекватная реакция.

Э.Чаландзия. «Не хочет иметь отношения» может означать отказ от активной жизни и уход в себя.

В.Мирзоев. Да, конечно. Потому что: как бороться, условно говоря, со своими родителями? Ведь это не то, что где-то сидят какие-то злодеи и прицельно злодействуют. Нет, поражена вся ткань общества, пропитана пошлостью, как бисквит коньяком. Хочешь — ешь, хочешь — нет.

Э.Чаландзия. Но неужели этот уход в себя нужно поощрять?

В.Мирзоев. Если мы говорим о молодом человеке, то ему совершенно необходимо на каком-то этапе накопить силу. Он должен стать ментально зрелым, у него должно быть за душой нечто, что он сможет противопоставить всему окружающему его безобразию. Очень трудно начинать действовать, когда твой внутренний мир зыбок. Поэтому — я другого пути не вижу — дополнительный инкубационный период просто необходим.

Э.Чаландзия. Но есть и другой путь: я знаю молодых людей, которые работают, например, в телевизионных рейтинговых программах, ток-шоу. Они профессионалы и прекрасно справляются со своими обязанностями, а о качестве и содержании программ предпочитают не задумываться. Развивают профессиональные навыки, отключая голову. И так происходит не только на телевидении.

В.Мирзоев. Я думаю, эта способность легко отключать голову — тоже наследство советского периода. Ведь советский человек был изумительно натренирован по части двоемыслия, двойных стандартов, двойной морали. И мне кажется, такой тип поведения носит психогенетический характер. Он передается от поколения к поколению через какие-то импульсы, пароли. Ведь учитель может передать не только свет. Муть тоже передается из рук в руки. И я подозреваю, что поколения советских людей с успехом передали своим детям эту муть двоемыслия. Их ужасает и возмущает происходящее в стране, но они ведь находят возможность мириться, не обращать внимания, считать, что все в порядке, левой рукой делать одно, правой другое. Такое двурушничество. К сожалению, этот вот принцип выживания распространяется дальше и глубже, чем кажется. Можно быть любящим отцом семейства, любящим сыном, заботиться о близких и одновременно быть циничным ворюгой, объегоривать свой народ. И все великолепно сочетается. Человек при этом не чувствует себя преступником или предателем. Ему не стыдно.

На театре такая дивная способность называется сочетанием первого и второго планов — когда человек говорит одно, а думает совсем другое. Это великолепный прием, которым мы часто пользуемся в нашей работе, — он создает невероятное драматическое поле. А ведь выходит, что у нас рядовые граждане владеют этой наукой. Что возвращает меня к мысли о том, что русский человек по природе своей — актер и художник. И нам надо было бы всем миром строить не ракеты и заводы, а какую-нибудь гигантскую киностудию и снимать на ней бесконечное кино о том, какие у нас тут правила, законы, политика, способ жизни. Было бы очень экзотично и, главное, прибыльно.

Э.Чаландзия. А темы сегодняшних отечественных сериалов? Как вы считаете, они отражают истинные интересы людей, или это результат насильственного формирования этих интересов?

В.Мирзоев. Я думаю, потребность в бесконечных сериалах — проявление того же эскапизма, но в применении к массовой аудитории. Создается фантастический мир: бандитский, например (а мог бы с таким же успехом быть и марсианский), мир, с которым человек не соприкасается каждый день. Таким образом я получаю полтора часа отдыха от первой реальности. Но это в лучшем случае. В худшем возникает ощущение напрасно сожженного времени.

Э.Чаландзия. Много раз приходилось слышать в оправдание: я устал, и мне необходима такая форма отдыха, расслабления — телевизор и пульт управления...

В.Мирзоев. Я не думаю, что это лукавство, потому что жизнь, действительно, не сахар, и напряжение надо как-то разрешить, чтобы сбросить. И разрешить его в медитативные практики гораздо сложнее, чем в телек.

Э.Чаландзия. Медитативное разряжение все-таки созидательное, а вот в телевизор — это как в топку...

В.Мирзоев. Да, такой вот самообман. Но что поделаешь? Понятно, что телевидение могло бы оказаться мощнейшим инструментом культуры. Нынешние двадцатилетние — это нечитающее поколение. И именно телевидение могло бы стать для них мощным духовным стимулом. Но вместо этого оно в основном выполняет функцию топки для сжигания времени — такое теледахау.

Э.Чаландзия. А как вы считаете, что вообще вызревает сегодня в обществе и в культуре?

В.Мирзоев. На телевидении и в прессе периодически возникает дискуссия об империи. О великой России, об имперских амбициях нашей большой страны, о том, как она должна или не должна строить свою внешнюю политику, и вообще о нашем национальном самоощущении. Все это, по-моему, звучит довольно дико. Ведь, строго говоря, что такое имперская экспансия как концепт? Это возможность державы Икс или этноса Игрек навязать соседним народам свой язык, свой менталитет, свой образ жизни. Речь не идет о физическом присоединении какой-то землицы. Речь идет о том, что какой-то способ жизни — или способ видеть вещи, или способ молиться — оказывается доминантным. Предположим, империя разрешает какому-нибудь «младшему» государству: «Пожалуйста, молитесь своим богам на своем языке». Однако проходит время, и становится понятно, что все жители «провинции» уже говорят

«Семеро святых из деревни Брюхо». Театр имени К.С.Станиславского

на языке империи. То есть «имперское» не означает «оснащенное лучшим» оружием и опьяненное невероятным желанием присваивать чужое добро. Это означает только одно: распространение своего менталитета, своего культурно-исторического генотипа на большую территорию. То есть харизма, пассионарность данного этноса — это и есть его «имперское сознание».

Мы же сегодня не в состоянии сделать эстетическое, научное или религиозно-метафизическое предложение миру. У нас достаточно нефти, полезных ископаемых, земли до черта, а комплекс неполноценности, который мы испытываем, — это и есть прежде всего слабость нашего менталитета, слабость нашей культуры, закопавшей себя заживо. Оговорюсь — сегодняшняя слабость.

И в результате мы становимся сырьевым придатком Европы и Азии. Только за последнее время мы потеряли 70 тысяч ученых, уехавших из страны. У нас стремительно сокращается население, деградирует система образования... Про-

«Лир».
Театр имени
Евг.Вахтангова

исходит процесс уничтожения того, что обещало быть фундаментом. России сейчас надо было бы инвестировать огромные средства в культуру и выходить в мир со своим уникальным духовным опытом, а не только с газом и нефтью. Тогда была бы возможна экспансия. Тогда можно было бы завоевывать мир так, как это делали и продолжают делать американцы. (Кстати, то, что США полезли в Ирак не с голливудскими блокбастерами, а с настоящим оружием — не просто ошибка Буша, это перелом, начало заката американской империи.)

Э.Чаландзия. Тот процесс, который вы описываете, не мог возникнуть в одночасье, за время перестроечных и постперестроечных революций. Возможно, все началось еще раньше?

В.Мирзоев. Саморазрушение началось еще в «совке», а «точкой отрыва», конечно, стала Октябрьская революция. Другое дело, что, несмотря ни на что, культурный потенциал России невероятен. Культура умеет себя воспроизводить в считанные годы, но вот в чем фокус — сегодня оказалось опасно ее возрождение! В свое время это очень хорошо понимали коммунисты. Уничтожали ведь не только политиков и военных — били по голове поэтов и композиторов. Казалось бы, представители самого абстрактного вида искусства — они-то при чем?

И сегодня начальнички прекрасно понимают, что если сделать то же телевидение инструментом культуры, через пятнадцать лет у нас будет очень сильное, яростное и ярко думающее поколение. И это поколение предъявит счет тем, кто сегодня разрушает страну, вынуждая обычных, честных людей воровать, уходя от бессмысленных налогов. Поэтому среди власть имущих родилась «американская мечта»: создать максимально управляемое, дебилизированное стадо, которое будет мириться с любым положением вещей. И в такой ситуации патриотом (то есть защитником Отечества) оказывается не вояка и не политик, а именно человек культуры. Вот такой парадокс.

Э.Чаландзия. Скажите, а вы сегодня счастливы творчески, чувствуете себя на месте, занимаясь своим делом — ставя спектакли и снимая кино?

В.Мирзоев. В целом... я живу в мире с самим собой. Но периодически возникают какие-то совершенно дикие ситуации, в основном связанные с материальным аспектом создания спектакля или фильма. И то, что с нами произошло на съемках «Котлована», к сожалению, типично.

Э.Чаландзия. А что произошло? Вы снимали фильм с Петром Мамоновым, Максимом Сухановым, Виктором Сухоруковым по мотивам платоновского «Котлована». Насколько я знаю, отсняли некоторую часть материала и...

В.Мирзоев. ...совсем как у Платонова — получили по морде. У нас был крошечный бюджет, который выделило государство, — 150 тысяч долларов на все про все. Собралась замечательная группа, которая фактически инвестировала в этот проект свои зарплаты. Потому что всем было понятно: если мы согласимся работать, пусть даже и за небольшие деньги, фильм снят не будет. А мы решили снять полнометражный фильм — где-то на час десять, час пятнадцать... Однако после первого съемочного дня продюсер Юрий Вениаминович Гинзбург предложил нам «слить» проект, отчитаться каким-нибудь «музыкальным видео на тему «Котлована». Мы отказались. А на девятый день Гинзбург остановил нас, заявив, что денег больше нет и даже если государство подкинет еще порцию, то эти деньги уйдут за долги. Наши подсчеты показывали, что такого быть не может. Вот и вся история. Мы успели отснять половину фильма и повисли между небом и землей.

Ужас в том, что подобное сейчас происходит сплошь и рядом, вопрос только в размахе бюджетов и краж.

И ведь что обидно: продюсер, погубивший наш проект, мог бы воспользоваться нами, романтиками, в мирных целях — сделать полнометражный фильм всего за 150 тысяч (бюджетных, тех, что возвращать не надо!), заработать на этом деньги. Даже прокат клубного кино приносит отличный доход. Но у советского гражданина работает не голова, а хватательный рефлекс.

Э.Чаландзия. А вы думаете, это безнадежно? Нельзя «перекрестить» их в свою веру и сделать из циников союзников и единомышленников?

В.Мирзоев. Нет, это уже мутанты, с которыми невозможно договориться... Мы в группе думали только о нашей работе, мы хотели фильм снять, у нас в мыслях не было кого-то контролировать, хватать за руку. Дело-то какое интересное: Платонов, «Котлован». А актеры какие собрались — Суханов, Мамонов, Сухоруков, Стычкин, Лютаева, Шлыков... Хотелось отдать фильму всю свою энергию, а оказалось, что наш энтузиазм воспринимается как прекраснодушие, как слабость и отсутствие здравого смысла. То есть если ты не подозреваешь в продюсере врага и ворюгу, то ты просто лох. И это норма в российском кино!..

Происходящее в культуре является метафорой большого процесса не созидания гражданского общества, а духовной и социальной его деградации и саморазрушения. И сейчас, кстати, когда вокруг нас прошли все эти бархатные революции, я увидел, как изменились темы телевизионных политических программ. Начальнички перепугались. Потому что вдруг увидели возможные последствия. Для себя лично. Воображения-то у них немного, но паранойя сильна. Я уж не знаю, насколько русский человек медлительнее, инертнее украинца или грузина, но теперь я легко себе представляю, как через пару лет миллион выйдет на улицы Москвы. И главное — власть это представляет. И ничто теперь не избавит ее от этого страха. Она будет мотивировать поведение, провоцировать еще большие недоразумения, ошибки и глупости.

Э.Чаландзия. То есть вы все-таки предвидите революцию?

В.Мирзоев. У общества, как у любого организма, есть механизм защиты, самосохранения. Мы же понимаем, что ткань общества поражена. Значит, для того чтобы спастись, необходима реакция. Для этого не нужно создавать подпольные ячейки и выпускать газету «Искра». Дело не в этом. Дело в умонастроении. И если умонастроение, которое привело к падению СССР, созревало десятилетия, то сейчас хватит нескольких лет. В том числе из-за плотности информационной среды. Обмен мыслевещества происходит с бешеной скоростью. Поэтому было бы очень разумно сейчас на государственном уровне заняться культурой. Но не «повышением культуры граждан», не промыванием мозгов. Я не об этом. (Хотя этика и эстетика — по сути одно и то же.)

В сознании людей должен возникнуть новый образ реальности, где все друг с другом связаны, но не круговой порукой воровства, а языком, общими ценностями, пониманием того, что мы — продолжение не только наших дедов и прадедов, но и каждого маленького человека на этой Земле.

Любовь не может быть абстрактной. Любовь деятельна. России необходимо победить (то есть вернуть былое значение в мире) без военной агрессии, а

«Коллекция Пинтера». Антреприза

через механизмы культуры. В XXI веке нелепо громыхать танками или строить новый ГУЛАГ — это ничего не даст. Нужно вспомнить, что у нас великая литературная традиция. Жива еще русская школа живописи, актерского мастерства. Фундаментальная наука еще не вся перекочевала на Запад.

Э.Чаландзия. Другими словами: есть традиционная структура новостного блока, который начинается с репортажей о политике и экономике, а заканчивается информацией о культурных событиях. Вы предлагаете эту последовательность перевернуть?

В.Мирзоев. Конечно. И как можно скорее.

Э.Чаландзия. В один прекрасный день мы просыпаемся, включаем телевизор, и первая и самая важная новость — о премьере спектакля...

В.Мирзоев. Да, или о выходе книги, или еще что-то в этом роде...

Э.Чаландзия. Мы утописты...

В.Мирзоев. Профессор ВГИКа сегодня получает две тысячи рублей в месяц. Это национальный позор. Актер, работающий на сцене академического театра, не только не может жить на деньги, которые получает в театре, он даже гульнуть на них не в состоянии даже один раз. А как живут пенсионеры? Как живут люди в провинции? А какие сегодня при этом зарплаты у чиновников? Я тут узнал факт, сразивший меня на месте. В прошлом году из миллиардного бюджета, который был выделен военным, 60 процентов было не израсходовано — 60 процентов лежало в банках и прокручивалось! О чем мы говорим!

Я не к тому, что, мол, давайте объявим в России монастырский устав и будем жертвенно служить родине. Я, конечно, утопист, но не до такой степени. Ведь совершенно очевидно, что на нашей богатой и обширной земле можно так устроиться, чтобы и деньги зарабатывать, и дело делать, и развивать науку, и культуру экспортировать. Но для этого нужно относиться к стране, как к родному дому, а не вести себя так, как будто мы — беглые зэки, забрались в чужую хату, чтобы нашарить ценное, увязать в узел и уйти в ночь...

Э.Чаландзия. А как вы думаете, «Ночной Дозор» — продолжение культурной традиции отечественного кинематографа или привет от американской киноимперии?

В.Мирзоев. «Ночной Дозор» мне понравился. Фильм не кажется мне случайным и таким уж голливудским, несмотря на прямолинейную историю. В нем есть главное — сильный, своеобразный язык. Это не язык мейнстрима. Все как раз больше похоже на язык передового американского кино, не скажу артхаусного, но, по крайней мере, того, которое вырастает из артхауса. А язык в кино — более мощный инструмент, чем сюжет. Потому что сюжетов ограниченное количество, и они неизбежно повторяются. А тот, который служит стержнем в «Ночном Дозоре», — это, между прочим, сюжет нашего разговора — борьба «земщины» и «опричнины», вечное противостояние двух стран внутри одной. «Дозор» очень точно, хотя и полуосознанно, отражает нашу ситуацию.

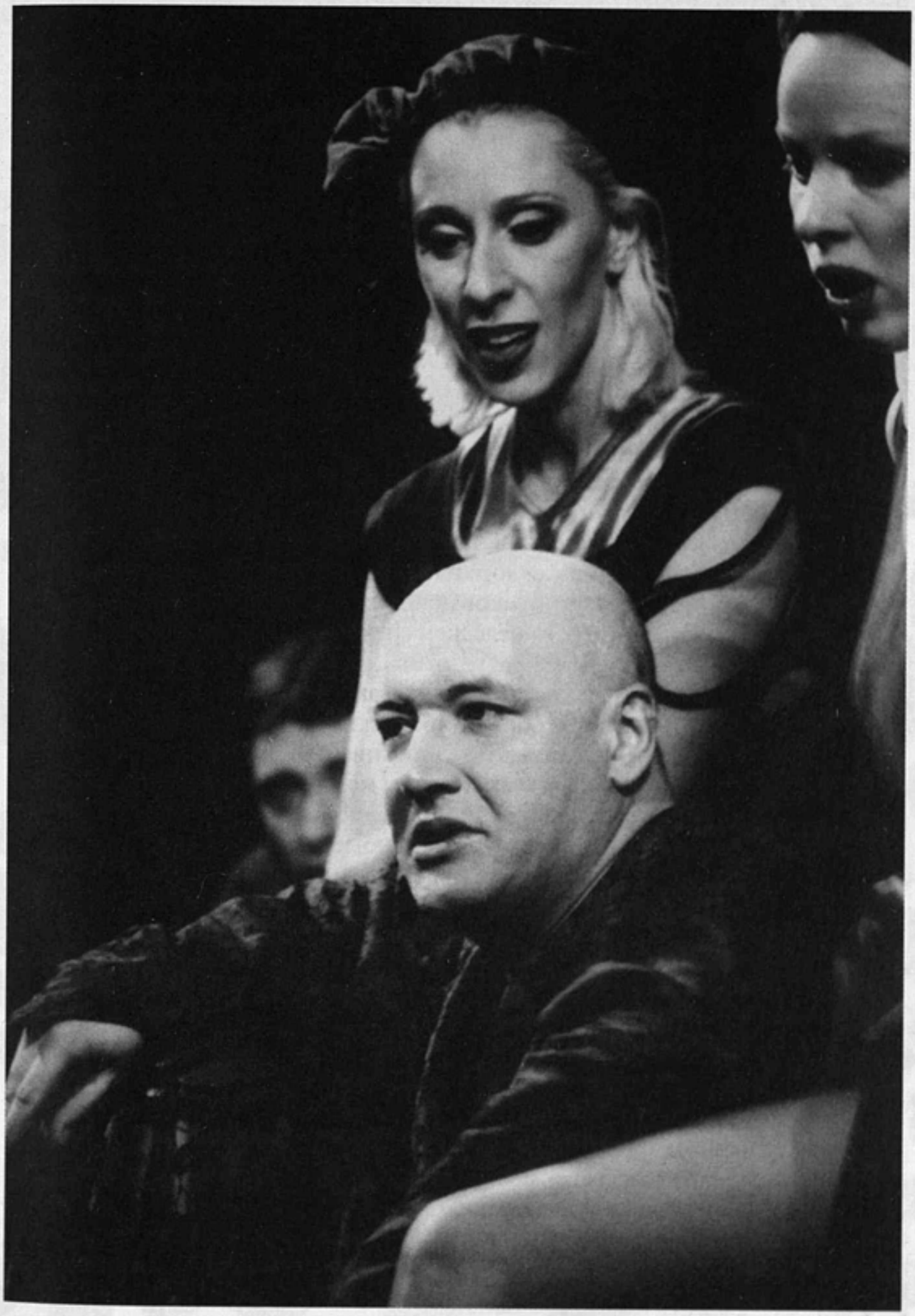
Э.Чаландзия. Мне-то кажется, что, подсчитывая количество зрителей, пришедших на сеанс, создатели все равно стремились «догнать и перегнать Америку». По крайней мере, гордости от того, что «Дозор» обошел пару американских блокбастеров, шедших одновременно в прокате, никто не скрывал.

В.Мирзоев. Ну, меня это не оттолкнуло. Фильм, который хорошо заработал и доказал, что можно вложить в отечественный продукт немалые деньги и вернуть их... Это хорошо. Объективно хорошо для всех нас. Если оживет кинопрокат, появится шанс остановить воровство. Серьезно. Потому что тогда вчерашний нечистоплотный продюсер может задуматься: «Что мне выгоднее — воровать по мелочи или зарабатывать по-крупному?» Но тогда выигрывать будут умные, профессиональные люди, те, кто действительно хочет всерьез работать. И ведь что еще важно — в отличие от театра, кинематограф легко экспортируется, он универсален и интернационален. Наше кино способно многое сделать для возрождения страны. Во-первых, создать огромное количество рабочих мест, привлечь талантливых людей. Те, кто занимается кино, от

актеров и гримеров до костюмеров, обычно не циники. А во-вторых — проводить нашу «имперскую» политику во внешнем мире. То есть показать другим народам, как интересно, качественно иначе живут русские. Дело-то за малым: придумать эту новую жизнь.

Э.Чаландзия. К моменту выхода журнала, где будет опубликована эта наша беседа, уже пройдет премьера вашего спектакля «Дон Жуан и Сганарель» в Театре Вахтангова. Выбор каждой очередной пьесы для вас не случаен. Что его определяет?

В.Мирзоев. Ряд обстоятельств. Это и свойство территории, на которой наш проект должен появиться. Например, «Семеро святых из деревни Брюхо» по пьесе Людмилы Улицкой никогда не появился бы на вахтанговской сцене. Спектаклю нужна своя сцена, своя особая ниша. Режиссер должен ее увидеть — не вычислить головой, а именно эмоционально понять. Свойство компании — тоже великая вещь. Обычно я придумываю историю для актера. «Дон Жуан»



«Хлестаков». Театр имени К.С.Станиславского

был придуман для Максима Суханова, и я не стал бы делать этот спектакль с кем-то другим. Для меня очень важно изначальное соединение центральной роли с конкретным человеком. Или нескольких ролей с людьми, которых я понимаю, чувствую, люблю.

Это все необходимые, но недостаточные условия игры. Потому что все-таки главное — это сложно объяснимое ощущение, которое вызывает текст пьесы. Как работает сюжет, катализатором чего он явится в пространстве культуры...

Театр вырастает из времени, из состава времени. Все, что держит в себе хороший спектакль, он активно набирает извне. Тонкие материи первой реальности. Но скорее это интуиция по поводу коллективного бессознательного, чем банальная попытка угадать желания публики.

Э.Чаландзия. Вам так небезразлично время настоящее, почему вы не обращаетесь к современной драматургии?

В.Мирзоев. Чувствую, нужно как-то оправдаться...

Ну, во-первых, несправедливо упрекать меня в равнодушии к живым и здравствующим авторам. До сих пор на ходу две пьесы Гарольда Пинтера: «Коллекция» и «Любовник», сравнительно недавно на ТВ появились «Страстное и сочувственное созерцание» и «Русская народная почта» (по пьесам Максима Курочкина и Олега Богаева). В Театре имени Станиславского премьера прошлого сезона — спектакль по пьесе Людмилы Улицкой... Да и прежде я, кажется, не манкировал, не отлынивал, не саботировал... Хотя, понимаю, звучит все это жалко, неубедительно. Каюсь, люблю классический текст.

А вы разве предпочитаете «Клинское» хорошо выдержанному вину?

Чтобы преуспеть в репертуарном театре, мы вынуждены делать спектакли, которые работают на многих уровнях: профан прочтет историю, критик весь вечер будет пыхтеть, подбирая отмычки к несуществующим замкам, а нормальный восприимчивый зритель просто войдет в наше пространство и будет в нем жить, срывая цветы удовольствия.

Классика — это всегда поэзия времени, напластование ассоциаций и интерпретаций. Это дружеская рука собрата, протянутая тебе через века. Когда актеры произносят слова, написанные сотни лет назад, когда на сцене оживают мысли и чувства Шекспира, Гоголя, Ростана, — это само по себе чудо, намек на личное бессмертие каждого из сидящих в душном зале.

Э.Чаландзия. Кто-нибудь из критиков приблизился ли, на ваш взгляд к пониманию ваших идей, например, в последнем спектакле — в «Дон Жуане»? И важно ли это?

В.Мирзоев. Не думаю, что ценность критики заключена в понимании. Мне она помогает преодолеть чувство собственной важности.

Конечно, хочется иметь адекватное описание того, что скоро исчезнет. Но, с другой стороны, было бы куда хуже, если бы между нашим искусством и публикой была ледяная стена равнодушия.

Э.Чаландзия. После ваших спектаклей у многих возникают вопросы: «Что это означает?», «Почему так?» и т.п. Для вас важна расшифровка происходящего на сцене?

В.Мирзоев. Попробуйте расшифровать стихотворение Мандельштама или полотно Кандинского... Спектакль можно почувствовать, услышать, в него можно войти, как в лес, и, вдохнув его аромат, понять, что ты именно в лесу, а не на шоссе. Понимание в театре — это отнюдь не интеллектуальный труд, сопряженный с логическими операциями. Я знаю людей, не способных чувствовать музыку, живопись, поэзию. Кто сказал, что театр могут воспринимать все без исключения? Видимо, тот, кто думает, что театр по-прежнему демократичен. В этом есть доля истины.

Хороший театр — все еще место встречи нашей коллективной Психеи с вечным смыслом, вечно ускользающим от нас.

СИНЕ ФАНТОМ CLUB

Клуб Сине Фантом в к/т Фитиль

единственное место в Москве, где показывают настоящее кино и обсуждают его вместе с авторами.

Каждую среду в 20.00

при поддержке

РАЗБОРЫ

«Долгое прощание, режиссер Сергей Урсуляк

ЛЕВ АННИНСКИЙ

«По мотивам» или «по прочтении»?

ГАТчИНА-2005

Татьяна Иенсен. Вы уже третий раз приезжаете на Гатчинский фестиваль, хотя, как известно, другие фестивали своим присутствием не радуете. С чем это связано?

Лев Аннинский. Во-первых, с обаянием председателя жюри фестиваля Сергея Есина. Во-вторых, с тем, что в первый же мой приезд меня так встретили — сразу же попросили лекцию прочесть, оказывается, знают меня здесь. В общем, я и расплылся от чувств. А в-третьих, смотришь то, что иначе вряд ли бы посмотрел. Я уж не говорю о том, что каждый раз тебя везде поводят, повозят, всё расскажут: и про Гатчинский дворец, и про Приоратский, и про Павла, и про Александров I и III. Все это вместе взятое делает поездку в Гатчину замечательной. А что другие фестивали «не радую» своим присутствием, так не зовут.

Т.Иенсен. А для вас как литературного критика имеет значение то, что Гатчинский фестиваль — уникальный, у него аналогов нет, это фестиваль экранизаций?

Л.Аннинский. Никакого значения не имеет. Ведь даже в конкурсе здесь бывают такие фильмы, что называть их экранизациями просто смешно. Я считаю, что все это сделано только для блезиру. К примеру, очень интересный документальный фильм Евгения Цымбала «Другой Тютчев» — это экранизация чего? Стихов?

Т.Иенсен. Отборщики включают в конкурс не только экранизации, но и фильмы по истории литературы. Ведь фестиваль называется «Литература и кино».

Л.Аннинский. Можно сказать, что в любом фильме литература так или иначе присутствует. И сценарий — это литература. В основе всего первоначальный толчок мысли, а мысль реализуется в слове. Так что для меня все эти фестивальные игры в экранизацию по сути не важны. У фестиваля в Выборге, к примеру, тоже свой поворот: взгляд из нашего окошка на «ихний Север». Всегда можно что-то придумать. И почему нет?

Т.Иенсен. Но мне кажется, что у Гатчинского фестиваля все-таки более определенный ракурс, чем у других. И даже документальные фильмы так или иначе связаны с литературой. Что касается игровых картин, то это почти без исключения экранизации литературных произведений, даже если так называемое «по мотивам» позволило режиссеру отойти от первоисточника на уже неконтролируемое им самим расстояние. На мой взгляд, просто все дело в том, что понятие «экранизация» в нашей критике крайне неопределенно.

Л.Аннинский. Когда я занимался экранизациями Льва Толстого, то очень хорошо понял, что рабская экранизация — это вообще нуль. Даже для дурака и невежды это подлог, предлагаемый вместо текста произведения. А настоящая экранизация, глубокая, сильная, всегда параллельна тексту и в известном смысле от него независима. Ведь она не столько текст нам предъявляет, не столько иллюстрацию, киноэквивалент художественного произведения, сколько параллельное его прочтение, то есть параллельное прочтение современной автору реальности. При этом автор отталкивается от произведения, которое, в свою очередь, тоже есть прочтение реальности, но уже, как правило, ушедшей. То есть среди экранизаций Толстого мне были интересны не те, в которых авторы старались Толстого скопировать, а те, в которых была сделана попытка заново (и «наискосок» Толстому) говорить о реальности, Толстым открытой. Поэтому фильмы Михаила Швейцера, с которым я мог и не соглашаться, кажутся мне наиболее значительными, так как меня интересует наша реальность, а не то, что те или иные режиссеры думают о Толстом.

Т.Иенсен. А литературный перевод произведения на другой язык тоже, как и экранизация, предполагает его перевод в контекст другой реальности?

Л.Аннинский. Это родственные вещи. Серьезный перевод — это параллельное творчество, это перетаскивание текста из одной национальной, культурной, исторической ситуации в другую, в иной культурный, национальный и

«Другой Тютчев», режиссер Евгений Цымбал

социальный контекст. Перетаскивание не слов, а системы слов. Ведь все слова изменяются. Язык — это же не просто сумма слов, это сумма опыта, который нельзя подделать, подменить. Поэтому всякий перевод, если он настоящий, — это параллельное творчество. Классический пример: «три пальмы» Гёте в лермонтовском переводе становятся сосной, которая растет «на севере диком». Переводное произведение поэта — это абсолютно независимое произведение, оно зависит от первоисточника лишь в той степени, в какой поэзия одного народа зависит от поэзии других народов, но не более того. Перевод начинает жить своей жизнью. При этом, если угодно переглянуться с тем, от кого оно оттолкнулось, то, пожалуйста, переглядывайтесь. Читаете Крылова, хотите переглянуться с Лафонтеном, переглянитесь, а те, кто читает Лафонтена, пусть сколько угодно переглядываются с Эзопом. И это нормально. А Крылов нам дорог прежде всего сам по себе.

Т.Иенсен. По-вашему, когда мы читаем замечательные переводы с японского Веры Марковой, то имеем в виду, что читаем поэзию Веры Марковой или все-таки Басё в ее переводе?

Л.Аннинский. Мы читаем Веру Маркову, которая прочитала Басё.

Т.Иенсен. То есть, если мы не знаем японский язык, то обречены на то, что вообще никогда в жизни не сумеем прочитать стихи Басё?

Л.Аннинский. Никогда. Для этого, естественно, надо знать язык, и, кроме того, желательно пожить в Японии и понять, что чувствует японец, когда он читает Басё. На какое-то время надо перестать быть русским и стать японцем. Другое дело, что, вообще-то, русские обезьянничают со всего мира. И оттого, что мы такие, у нас и школа перевода великая. И, конечно же, это прежде всего Вера Маркова, которая для нас (а прежде для себя!) прочитала и прочувствовала Басё.

Т.Иенсен. Театральная постановка может быть дословно точной по отношению к пьесе. Но театральный «Гамлет» Бергмана и театральный «Гамлет» Тарковского разные по сути. То есть, несмотря на буквальность в прямом смысле слова, вплоть до каждой реплики, все дело в авторской трактовке. Хотя, правды ради, и Бергман, и Тарковский имели дело с переводами Шекспира, но даже если взять все «Вишневые сады» на русской сцене, то все они будут отличаться один от другого авторскими интерпретациями, нередко антагонистическими. В этом смысле можно ли сказать, что экранизация по природе своей ближе не к сценографии, а к литературному переводу?

Л.Аннинский. Знаете, когда кино меня потрясает, я не думаю, экранизация это или нет, мне совершенно это не важно. После того как я посмотрел фильм «Русское» Александра Велединского, мне многие говорили: чтобы судить о фильме, надо его сравнить с тем, что написал Лимонов — мол, изволь прочесть книгу. Но мне Лимонова вообще читать довольно... проблематично. Я и не стал бы его читать, но тут прочел и убедился, что фильм слабее, хотя он менее противный, чем проза Лимонова. Она посильнее, но и сильно попротивнее. Вообще, Лимонов писатель беспардонный, бесстыдный, но очень одаренный, с ярко выраженной манерой дразнить читателя, оскорблять его. Конечно, у читателя есть выбор: оскорбиться или не оскорбиться. Лично я всегда предпочитаю не оскорбляться. Так вот, прочитал я Лимонова и вижу, что фильм Велединского никакая не экранизация, а адаптация. Режиссер адаптировал «лимоновщину», слегка ослабив ее, чтобы меньше воняло спермой, чтобы меньше было насилия, и оснастил какими-то милыми современными приемами. То есть все смягчил, хотя вместе с тем все вроде бы и оставил: и сумасшествие, и насилие, и эрос, не связанный с любовью. Попытался сделать все это приятным, привлекательным, подкупающим. Но на меня такого рода адаптация не действует, по мне уж тогда лучше Лимонов, от которого я буду свирепеть, однако он действительно равновелик той драме, которую пишет.

Или «Анна» Евгения Гинзбурга — это что, экранизация Островского, его пьесы «Без вины виноватые»? Типичный пример современного творческого блуда. Я имею в виду не то, как играет (поет) актриса Любовь Казарновская, а то, что авторы делают вид, будто они что-то там из Островского взя-

ли. Это типичный блуд, причем блуд лукавый, с целью прицепиться к чему-то серьезному. Ну да ладно.

Или «Рагин» Кирилла Серебренникова. Это что, экранизация чеховской «Палаты № 6»?! Фильм интересен сам по себе как кино. Хотя я сразу же сообразил, что здесь имеется в виду Чехов. Но по сути в фильме столько же Чехова, сколько во мне китайского. И в данном случае мне, извините, интересно именно «китайское», то есть то, что авторы говорят о нашей реальности. С Чеховым я соотнесусь и без них. Хотя, повторяю, фильм сам по себе интересный.

Т.Иенсен. «Интересный» или «понравился»?

Л.Аннинский. Нет, не понравился, но заинтересовал, там есть над чем подумать. Вспомните начало фильма — жуть, теснота. Ощущение, что если ты куда-то ступил, то на кого-то наступил. Вот эта наша невероятная сутолочная «соборность», расплющенность личности в толпе, привычная нищета. И все это сделано под лозунгом: боли нет, есть лишь ощущение боли. А Чехов чему нас научил? Если мы убедим человека, что боли нет, значит, боли не будет. В фильме это доведено до абсурда, и это уже наш абсурд. А именно: баба в психиатрической больнице орет, что у нее в животе лягушка. Бабу сажают на горшок и говорят: «Опорожнись, голубушка, и лягушка из тебя выскочит». Баба тужится, тужится. И задача медиков — вовремя подбросить в таз лягушку, когда баба начнет все из себя извергать. Понимаю, что Сорокин или Лимонов об этом рассказали бы красочнее, чем я, я все-таки предпочитаю говорить акварельно. Когда баба закончит испражняться, ей подкинут в таз лягушку и покажут: «Ну вот, видишь, она из тебя вышла». Баба увидит и перестанет думать, будто у нее сидит лягушка в животе.

Т.Иенсен. Да, и начнет думать, что у нее в животе еж.

Л.Аннинский. Конечно! Но это уже будет следующий фильм Серебренникова — про ежа, которого обычно не в животе, а под коркой мозга держат. Но почему эта чеховская метафора так действует? Русскому человеку сказали, что Маркс разработал рай на земле — коммунизм. И ради этого русский человек выдержал все — революцию, гражданскую войну, вторую мировую войну, потому что у него в башке была эта коммунистическая лягушка. Этот еж. И человек думал, что он счастлив, а на самом деле все обернулось казармой. То есть чеховская метафора совпала с самоохмурежем, с анестезией духа, с той обезболивающей химерой, которая в XX веке позволяла людям думать, что они

«Анна», режиссер Евгений Гинзбург

«Ночь светла», режиссер Роман Балаян

счастливы. И это в «Рагине» все-таки срабатывает, и поэтому мне фильм показался интересным. Хотя, конечно, он не безукоризнен. Но что безукоризненно? Эйзенштейн, Чаплин? А Чехов Чеховым, он свое когда-то сказал и растворился в воздухе.

Т.Иенсен. А почему тогда жюри, председателем которого вы были, дало главную премию Сергею Урсуляку за фильм «Долгое прощание» с формулировкой «За верность оригиналу»?

Л.Аннинский. Главным образом потому, что сценарист Эльга Лындина сумела удержать в диалогах прелесть трифоновского текста. Кое-где авторы не выдерживают и пережимают, я имею в виду те истерические бабьи вопли, когда милиционер требует, чтобы герои из дома переселились. Но на это наплевать и забыть. Главное, что в фильме удалось передать острое обаяние трифоновской прозы. И это воспринимается не как раздражающее лукавство и подлог (такое раздражение вызывают, скажем, некие узнаваемые реплики из Островского в «Анне»), а как попытка авторов понять самим и объяснить зрителям то, что есть у Трифонова. Объяснить, каким это образом при таком тоталитарном давлении, при такой жути и мерзости, когда талантливую и красивую артистку истязает на постели мужик в пенсне, просто Берия какой-то, а ее мужа, молодого пылкого журналиста, не печатают, — каким образом люди все же умудряются быть счастливыми. И почему все эти мерзости жизни не препятствовали тому, что Трифонов внутри этой жути писал такие тексты, которые и сегодня позволяют нам всплывать духом. У самого Трифонова нет объяснения этой парадоксальной загадки: почему же все-таки люди могут быть счастливы при такой, казалось бы, непереносимой жизни? Сергей Урсуляк заставил меня над этим задуматься. Подбросил мне ежа в тазик... И я вижу: вот два интеллигента, муж и жена, честные люди, унижены подлецами, полуподлецами, этой верхушкой партийно-совписовской. А они счастливы. И я спрашиваю себя: могла ли та власть интеллигенцию изнасиловать? Конечно, могла. И она насиловала ее все время. Могла ли эта власть ее обмануть? Конечно, могла. Интеллигенция обманывалась, иногда даже с удовольствием. С удовольствием поверила в златые горы. Но могла ли эту интеллигенцию власть купить? Никогда. Кто продался, тот уже не интеллигент. Интеллигенцию можно убить, обмануть, но не купить. И Урсуляк это очень хорошо передает. Героиню изнасиловали, она поплакала и пошла дальше, но она не купилась.

Т.Иенсен. Она обманулась.

Л.Аннинский. Она обманулась не на этого как бы Берию, а на драматурга Смолянова, отчасти искреннего, которого Трифонов пытался писать с Софронова, а потом сбил схожесть. Поддалась же героиня только насилию и только потому, что ее заперли. Но не продалась! И муж ее не продался. Поэтому они остались, несмотря ни на что, интеллигентами. Внутренне, тайно свободными. А именно интеллигенцию власть и старается всегда купить. Душу купить! И ненавидит ее за то, что интеллигенция не согласна продаваться. Она готова пойти в рабство, но продаваться за сходную цену — нет. Уязвленная этой независимостью, этой тайной свободой, власть потому и насилует интеллигенцию, что купить не может. И Урсуляк, будучи верным трифоновскому тексту, передал соотношение сегодняшнего нашего самосознания с тогдашним опытом. Нынешняя интеллигенция попробовала продаться и обнаружила, во-первых, что перестала быть интеллигенцией, во-вторых, что она несчастна.

Мы дали фильму главную премию, потому что все это в нем ясно прочитывается.

Т.Иенсен. Вы имеете в виду начальный и финальный эпизоды, время действия которых 80-е годы и в которых мы видим главного героя, явно усталого до безразличия и явно несчастливого, ведь, по его словам, он поменялся местами со Смоляновым, просто стал им?

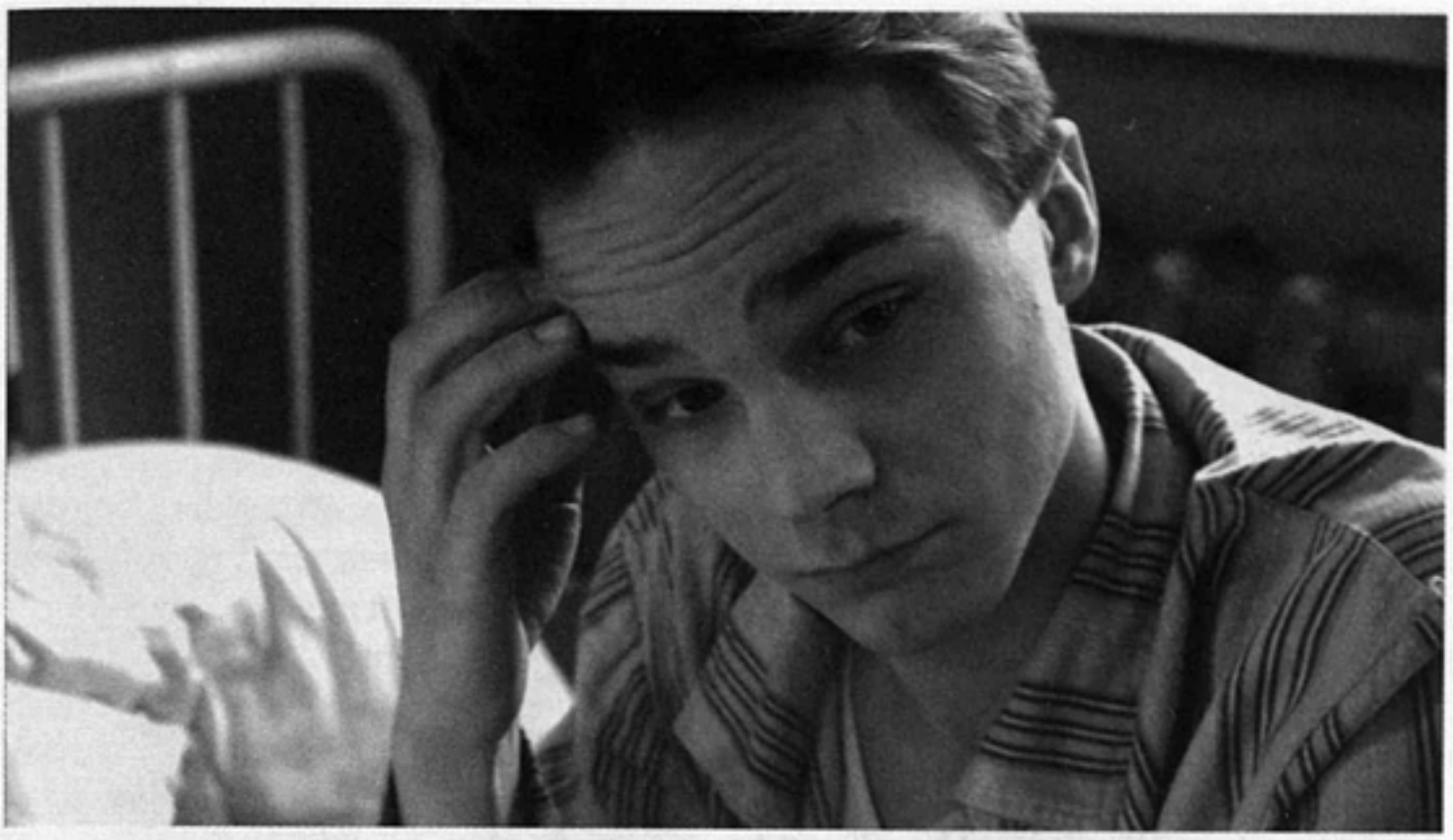
Л.Аннинский. Да, герои стали, как слепые, хотя света вокруг явно прибавилось: света существенно больше, а они слепые, не узнают друг друга. Я не могу сказать, что это сделано очень уж киногенично, скорее я это воспринимаю как некий умозрительный авторский постскриптум, который позволяет мне понять, что Урсуляк противостоит не только советской власти со всеми ее мерзостями, но и теперешнему самоуверенному рынку.

Т.Иенсен. В этой связи что вы можете сказать о фильме «Анна», героиня которого в нынешнее время из прежде гонимой советской властью тоже становится суперпреуспевающей?

Л.Аннинский. В свое время талантливой молодой певице советские держиморды не разрешили продлить контракт на Западе, и она осталась самовольно. Пела она там пела и стала великой артисткой, а потом, когда стало возможным, решила посетить родину. И вот на родине перед ней все выстилаются: эти же самые держиморды и их перестроившиеся дети. А международная звезда благосклонно смотрит из окошечка длинного белого «Кадиллака» на то, как перед ней унижаются люди, которые еще вчера ее унижали и которым она сегодня пытается это простить. Меня просто трясло от унижения все эти полтора часа просмотра. При том, что Казарновская замечательно поет. Но это, так сказать, из другой оперы. А фильму я никогда бы не дал приз. Поэтому был весьма доволен, что мне не пришлось официально за него голосовать. Однако, зная цену этому фильму, я все-таки вижу, что он является меньшим злом, чем откровенная развлекаловка, пошлятина, эротика вплоть до порно, за что зрители очень часто голосуют. И когда мне профессиональные критики говорят, что у меня нет единой точки отсчета — что такое «меньшее зло»? — я отвечаю, что сейчас и в реальности искусства нет единой точки отсчета, а на рынке все перемешано: развлекаловка, пошлятина, высокое искусство, и поэтому существуют тысячи точек отсчета. В таких условиях фильм «Анна» (все-таки с хорошей артисткой в главной роли, с прекрасным пением) лично для меня, безусловно, меньшее зло. Поэтому, если бы на этом фестивале мне пришлось голосовать за «Анну», в итоге получившую главный приз, я бы зажал свои чувства и проголосовал. Быть членом большого жюри всегда означает идти на какие-то компромиссы, по принципу меньшего зла.

Т.Иенсен. Из этих же соображений за фильм «Чайка», который поставила Маргарита Терехова и сыграла в нем главную роль, вы проголосовали бы?

Л.Аннинский. Не знаю... не думаю. Терехова сама по себе интересная натура, интересная фактура, интересная душа, она очень талантливая актриса и сыграла в картине несколько хороших сцен, но все остальные так слабо ей отвечают! Конечно, они не тянут фильм, так что, в общем, мне не было интерес-

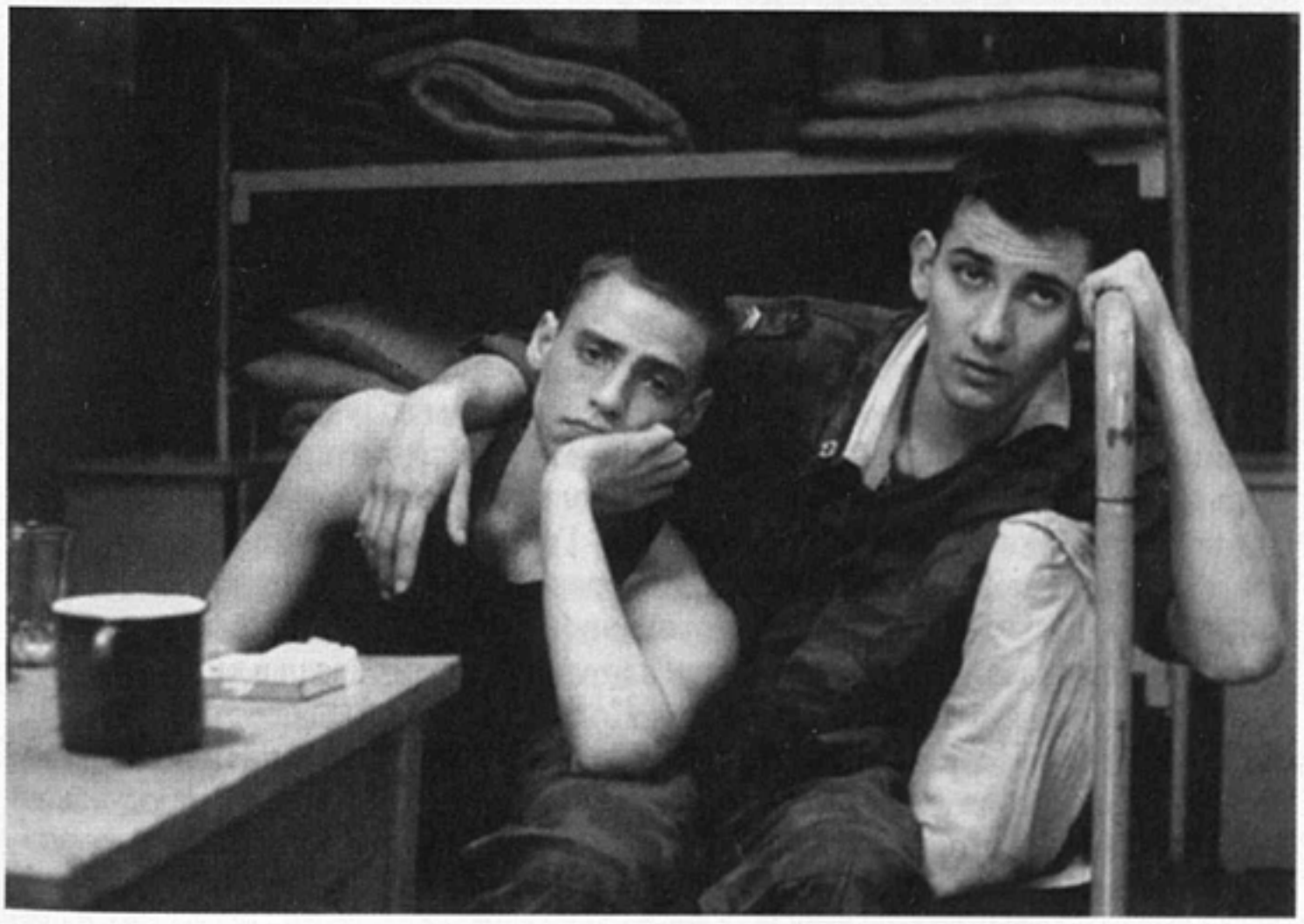


«Русское», режиссер Александр Велединский

но смотреть его. Сергей Говорухин, узнав, что Тригорина и Машу играют дети самой Тереховой, узрел корень: «Ну, если влюбленных играют брат и сестра, то в киногении эроса не будет». Его и нет в этой «Чайке», а все остальное — неплохие пейзажи, которые тоже не работают, потому что никакой особенной сверхзадачи в себе не несут. Что же касается Тереховой, то она как была замечательной актрисой, так ею и осталась. Вне этой картины и внутри этой картины — как цитата самой себя.

Т.Иенсен. А как вы относитесь к фильму Романа Балаяна «Ночь светла» — тоже как к самоцитированию?

Л.Аннинский. У меня какое-то невнятное впечатление от этой картины. Ощущение такое, что сценарий натянут, искусствен, хотя артисты хорошие. Я уж не говорю о Купченко, перед ней я вообще безоружен со времени «Дворянского гнезда». А тут... Девочки, которые играют незрячих, органичны, одним своим присутствием они создают киногению, но она... какая-то безадресная. Мне как зрителю интересно находиться среди них, но то, куда все это тянется, заведомо фальшиво: переспит воспитатель с воспитательницей-практиканткой или нет, уедет за ней или останется с директоршей — над всем этим не только думать неохота, но и следить неприятно. Хотя общая аура фильма



«Подсобное хозяйство», режиссер Егор Анашкин

«Чайка», режиссер Маргарита Терехова

интересна, но опять же это аура без сверхзадачи, как и в «Чайке». Чувствуется: вот это вкусно, а это горько, а это обаятельно, этих Бог наказал — они незрячие, беззащитные, надо что-то делать. Но что? А вдруг воспитатель полюбит слепую воспитанницу? И всё. Мысль осекается сразу. Вот такое странное ощущение у меня от этой картины. Вроде пока смотрел, все ждал — ну, и как же все будет? Да никак. В результате унес с фильма ощущение некоего кинообаяния (и в этом плане можно сказать, что это фильм Балаяна), но не больше.

Т.Иенсен. Насколько я понимаю, разительно отличалась от всего остального короткометражная картина Егора Анашкина «Подсобное хозяйство».

Л.Аннинский. О да. И это совсем неплохая картина. Девочка-дурочка приехала к брату, брат служит на космодроме, где запускают ракеты и где жуткая дедовщина. Девочку тут же хотят изнасиловать. Главный старослужащий, «дед», приводит для этого целую банду. Но парень, к которому она приехала, и его друг успевают ей как-то просигналить, чтобы она удрала. А девочка словно нарочно выбрана такая чистая и нежная, ее только насиловать. Она даже не поняла бы, что с ней делают. В результате «деды» метелят этих двух парней, которые ее спасли, при этом сначала заставляют одного отметелить другого. То есть эти солдаты — это такое питекантропическое сообщество, даже не сообщество, а обезьянья стая. Есть над чем задуматься! И действительно, ракеты летают, при этом запускающие их люди насилуют и мордуют друг друга обезьяньим образом.

В общем, сильное кино, горькое очень, жуткое, но заставляет задуматься. Хотя я так скажу: лучше бы той девочке не ездить в этот обезьянник.

Т.Иенсен. Программа документального кино в этом году была сильная?

Л.Аннинский. Нет, к сожалению. Лично мне были интересны только три фильма: «Другой Тютчев» Евгения Цымбала, «Страсти по Марине» Андрея Осипова и «Михаил Булгаков на Кавказе» Георгия Натансона. Надо сказать, что последний вызвал наименьший интерес и у критиков, и у зрителей, но я отдаю должное режиссеру: он практически на пустом месте собрал материал и хоть что-то сказал на эту тему. К примеру, он первый сказал в кино, что Булгаков был готов стать белогвардейцем. До этого кто такое говорил? Считается, что Булгаков всегда сочувствовал революционной стихии. Ничего подобного! Он был готов уехать и уехал бы спокойно. И я его не только не осуждаю, я его понимаю, потому что в той ситуации лучше бы ему оказаться за кордоном, чем остаться здесь. А сюда потом вернуться. Однако Булгаков свое горе

хлебал при Сталине. Но написал «Мастера и Маргариту». Так что я не берусь говорить, что для него было бы лучше, что хуже. Но то, что Булгаков готов был уехать, надо было когда-то сказать, это должен был кто-то сказать, и я благодарен Натансону за то, что он это сделал. Сделал как смог — на пейзажах, на фотографиях...

Что касается фильма Осипова «Страсти по Марине», то это нормальное документальное кино, построенное на портретах известных людей, на их страстях, на их тайнах. Но есть здесь и то, чего никто никогда, по крайней мере на моей памяти, не говорил. В фильме впрямую сказано, что Марина Ивановна Цветаева была бесоодержима. Я говорю это без всякой религиозной жути, потому что бесоодержимость есть и у героев Достоевского. У русского человека она всегда наготове. Когда Цветаева еще в пятилетнем возрасте намеренно заслонила икону Спасителя портретом Наполеона, это и было началом ее бесовства. Все ее отроческие дневниковые записи — о темных видениях, ее последующие метания от одного романа к другому, от мужчин к женщинам и снова к мужчинам — это продолжение одного и того же...

Т.Иенсен. В фильме не говорится о том (зрители, особенно те, кто с детства любит стихи Цветаевой, и без того изнемогают), что в те страшные годы гражданской войны, когда она отдала своих дочерей в детдом, где старшая тяжело заболела, а младшая умерла от истощения, и она не только не поехала на ее похороны, а даже не узнала, где ее могила, — все это время у нее был страстный роман с очередным молодым человеком.

Л.Аннинский. А прямо ничего лучше и не говорить, но я, зритель, чувствую: это бесоодержимость, и в основном по материнской части. Не пойти на похороны своей дочери... но ее, кажется, Цветаева с самого рождения не очень-то жаловала. Но вот наконец родился любимый сын, и он стал безжалостным судьей ее жизни. В фильме это потрясающе показано. Незадолго до смерти матери он скажет: «Марина, то, что вы пишете, мне неинтересно». Она его спросила: «А что же тебе интересно, Мур?» — «Мне интересен Маяковский, мне интересен Асеев, но вы никогда так не напишете». Это что, не приговор? Это смертельный ей приговор, и в конце концов она сказала, что кого-то из них двоих вынесут из дома ногами вперед. Вынесли ее. Не знаю, можно ли и нужно ли в этом случае прямо говорить, что сын убил мать словом, но это воспринимаешь именно как безжалостное сыновье возмездие за бесовство матери. Да, она была гениально одарена, но оказалась внутри бесовской ситуации и стала ее жертвой. И фильм это показал впервые... Но тут нам с вами надо остановиться. Если над всем этим и дальше рассуждать, то надо уже анафемствовать. А это не мое дело. Мое дело — драма души этой, конечно же, фантастически одаренной личности. И «Страсти по Марине» помогают понять, что же происходило в ее жизни на самом деле. Так что я, в общем, за фильм.

И, наконец, «Другой Тютчев» Цымбала, картина мне наиболее близкая. Мы все хорошо знаем, что «зима недаром злится, ушла ее пора, весна в окно стучится...». Но Тютчев был и другой. В противовес Пушкину, все доведшему до прекрасного идеала, он чувствовал катастрофу. У него земля тряслась под ногами, и не только у него — у всего мироздания. Это чувствовал Лермонтов, потом Блок. Пушкин почти не дал нам этого понять. А Тютчев был не просто поэт, но еще и геополитик, он говорил о неминуемой катастрофе, он всем это говорил, причем с горечью, с ядовитостью. Он писал царю докладные записки, предсказал Крымскую войну. Кроме того, он это же писал в стихах: хаос шевелится под ногами... Стихи, правда, не хранил, везде бросал, ему плевать было на них. Спрашивается, почему великому поэту было наплевать на стихи? Да потому, что это были пустяки в свете того, что он ожидал катастрофу, предчувствовал ее. Его стихи подбирали Тургенев, архивисты, работавшие в Комитете иностранной цензуры. Он кидал, а другие подбирали, чтобы потом опубликовать, а ему было все равно. Все знали, что Тютчев великий поэт, что он гений, а он расточал свой дар в светских остротах. И мало кто понимал, что светские остроты — оттого что он просто не надеялся ни до кого докричаться. В фильме все это замечательно показано. Так же, как и

то, что смысл его жизни не в том, чтобы наконец понять: Лёля лучше Нести или лучше Нэлли. Ведь не всякий человек разрывается между женщинами так, как тот, который чем-то одержим и все никак не найдет то, что ищет. Тютчев был одержим, но не бесами. Через женщин он пытался спастись и не мог, поэтому он их мучил, а они его продолжали боготворить.

Т.Иенсен. Поразительно, ведь, судя по портретам, он не был ни красавцем, ни сердцеедом.

Л.Аннинский. Все знали, что он гений. И не потому, что хорошие стихи писал. Кстати, стихи были не бесспорны по фактуре, по технике. Его подчиненные по Цензурному комитету Яков Полонский, Аполлон Майков в смысле техники стиха писали не хуже, а иногда и лучше, но у них не было такого бытийного ужаса, а у Тютчева был великий ужас его души. Поэтому вся жуть его жизни заключалась еще и в том, что великолепные женщины, притом красавицы, были несчастны с ним. Кругом Тютчева одни несчастья. Знаете, что его же дочка от Денисьевой умерла от ужаса? Она всегда думала, что она дочь камергера. Мать ей говорила, что ее папа — камергер. Но когда Тютчев умер, выяснилось, что она незаконная дочь и что от камергерства ее отца ей ничего не перепадет, в гимназии классная дама дала ей это тут же понять. Девочка заболела и умерла. От отчаяния. Так что Тютчеву воздавалось за его катастрофизм.

В принципе вроде бы я все это знал, но фильм так мощно передал это, что заставил меня задуматься о другом Тютчеве. Замечательная картина, и мне жаль, что ей не дали первую премию.

Т.Иенсен. Последние три года, приезжая на Гатчинский фестиваль и отсматривая разом немалое количество фильмов, вы можете сказать, какие перемены происходят в нашем кино?

Л.Аннинский. Нет, я особых изменений не вижу. То есть они наверняка происходят, но я специально за этим не слежу, хотя общую ситуацию чувствую. Общая ситуация: от советской власти осталось большое количество приличных образованных людей, с которыми неизвестно что делать. Работы для них нет. Обратно возвращаться в юрту, как происходит сейчас в Киргизии, не хочется, что дальше — неизвестно. Вот так же и с кино: при всей своей дури народ у нас невероятно талантлив, в том числе он наработал и великие традиции киноискусства. Все-таки Эйзенштейн у нас был, и Довженко был, и Пудовкин был, и Тарковский, и Хуциев был и есть. И все это остается в нашем сознании. Я не киновед, но, насколько могу судить, в кинематографе у нас есть люди, которые понимают, что они делают. Это не подготовишки, это крупные мастера. И актеры у нас есть очень хорошие, и монтажеры, и художники. Но, глядя тот или иной фильм, я, как правило, не чувствую сверхзадачи. Ее нет. Преуспеть на рынке и продать картину — это что? Сверхзадача? Или чтобы количество зрителей и полученных от них долларов превысило то, которое собрали «Ночной Дозор» и «Турецкий гамбит»? Мнимость такого рода сверхзадачи настолько очевидна, что нет резона дальше над этим размышлять. Пока жареный петух не клюнет и не появится что-то такое, над чем можно будет думать. Вот на этом Гатчинском фестивале можно думать и над фильмом Урсуляка, и над фильмом Цымбала, и над фильмом Осипова, а вот над фильмом Константина Бронзита «Алеша Попович и Тугарин Змей» думать нельзя, вернее, лучше не думать. В нем так много туфты, прикрытой мнимым юмором, так много славянской надутости, на мой взгляд, оскорбительной для тех же татар... Это мы так развлекаемся.

Т.Иенсен. По-моему, если только захотеть, то оскорбиться тут могут все — и татары, и русские, и даже негры, ведь самый пародийно-комический персонаж — говорящий без умолку конь Алеши Поповича Юлий — прямая калька с травестированного бисексуального негра из «Пятого элемента».

Л.Аннинский. Наверное, так... но меня это настолько не задевало, что я даже не стал вдумываться. На фестивале был еще такой длинный-длинный мультфильм — «Щелкунчик» Татьяны Ильиной, Алексея Шелманова и Натальи Мальчиной. Это сплошные цитаты. А от того, что все там прилично нарисо-

вано, мне ни холодно, ни жарко, ведь оно и должно быть хорошо нарисовано, они же профессионалы. Но я смотрел и не понимал, зачем мне это для моей души теперешней. Кроме пустого развлечения, я ничего в этих картинах не нахожу. А зрители, в том числе зрительское жюри, проголосовали именно за эти фильмы. И я рад, что был председателем читательского жюри, и у нас были другие приоритеты. Все-таки есть разница: зрительские симпатии и читательские...

Т.Иенсен. А как ваше жюри отнеслось к «Демону» Ирины Евтеевой?

Л.Аннинский. С живописной точки это интересно. Ведь это не рисованные мультики, но и не какие-то иллюстрации на тему врубелевского «Демона». Это, я бы сказал, параллельные фантасмагорические видения. Чисто профессионально это хорошо сделано, но чтобы я об этом много думал — нет. На мой взгляд, обо всем этом уже в «Демоне» Лермонтова все сказано.

Т.Иенсен. В последнее время авторы, как правило, себя страхуют — пишут в титрах: «экранизация по мотивам», что позволяет им максимально свободно обращаться с текстом экранизируемого произведения.

Л.Аннинский. Конечно, тут может быть сколько угодно степеней приближения к первоисточнику, и граница очень подвижна. Можно на экране все буквально воспроизвести, как в исходном тексте, и это будет неинтересно. Можно отойти от него так далеко, что это тоже будет неинтересно. Все зависит от того, насколько талантлив кинематографист, а не от того, в какой степени он приблизится к первоисточнику. Но так как называть фильм прямой экранизацией для любого автора слишком чревато, то была придумана «экранизация по мотивам». Поэтому, когда в картине все-таки видно, по чьим мотивам она снята, тогда в начальных титрах предупреждается — мол, не забудьте, что это по мотивам Островского. Но в той же «Анне» Островский и не ночевал. Здесь все настолько притянуто, и даже не за уши, а невесть за что.

Т.Иенсен. Даже сюжетный ход ложный.

Л.Аннинский. Абсолютно ложный. И Островский тут ни при чем. Островский свои задачи решал. «По мотивам»... В гробу видал я эти уточнения.

Т.Иенсен. Вы считаете, что это авторские уловки?

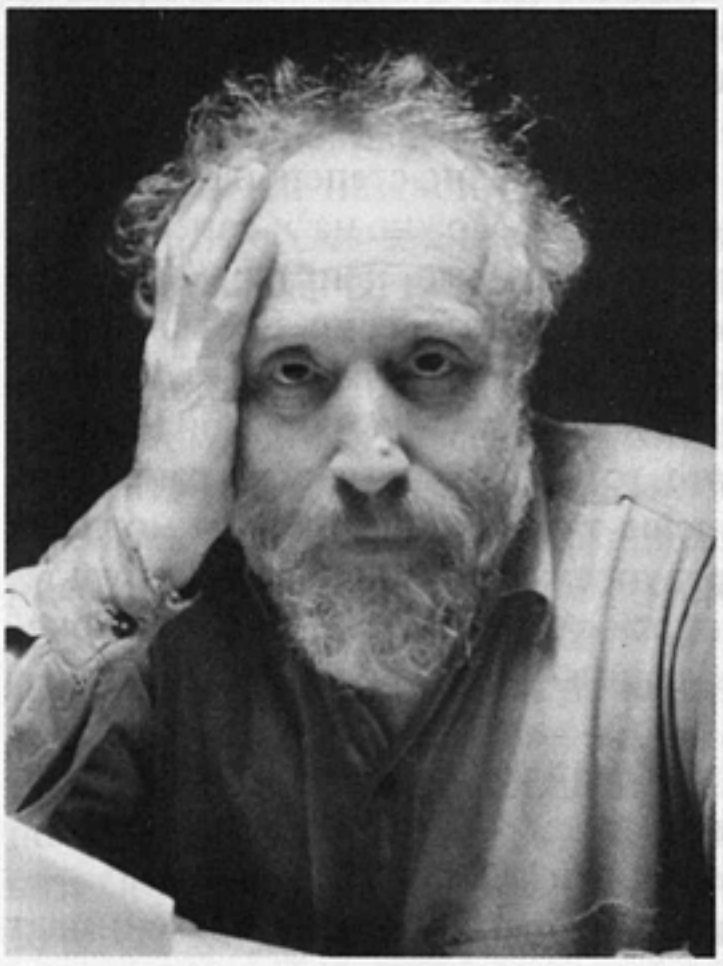
Л.Аннинский. Да, уловки. Мало ли что можно сказать. Художник снимает великую картину, и вдруг выясняется, что на него что-то из литературы подействовало. Можно ли тогда считать, что она сделана «по мотивам»? Или вернее все-таки будет другая формулировка: «по прочтении», то есть когда уже никаких прямых мотивов в снятом фильме уловить нельзя, но все-таки что-то да было. Вот как раз «Демон» Ирины Евтеевой снят «по прочтении».

По-моему, Марк Розовский в программке какого-то своего спектакля написал: «После прочтения...» Правда, я не помню, чего. Кстати, когда вы в самом начале спрашивали меня о драматургии и о том, что на сцене могут точно, буквально, дословно воспроизводиться не только самые диалоги, но даже авторские реплики, я тогда хотел вам ответить, но ушел от разговора куда-то в сторону. Так вот, актеры могут отыгрывать авторские реплики, а могут и не отыгрывать. Они всегда играют свое. Реплики же помогают им иногда усмирить игру, а иногда укрыться от происходящего, отвлечься. Иногда актеры могут сыграть эти реплики, даже если они номинально отсутствуют. В свое время «Современник» ставил пьесу Александра Гельмана. И тогдашняя цензура некоторые реплики из нее вырезала. Галина Волчек была в отчаянии: как же так? — ослабляется текст пьесы. Гельман тоже был в отчаянии. И тогда кто-то из актеров ему сказал: «Саша, ничего страшного, мы все это сыграем без слов». И сыграли! Настоящие артисты.

НАТАЛЬЯ БАЛАНДИНА

Тяга ветра

Сбиравшая травы женщина
Роняет из рук фонарь.
Мацуо Басё



Юрий Норштейн, Франческа Ярбусова

Норштейн, прикасаясь к предметам или среде, умеет легко превратить их как в инструмент творчества, так и в несущую конструкцию своего художественного мира. Пространство выставочного зала может запросто заменить ему станок, камеру, стекло и целлулоид. Выставка «Сказка сказок», прошедшая в апреле—мае в Пушкинском музее личных коллекций, выявила это свойство с бесспорностью аксиомы. Причин не пропустить событие было множество, его гул перекатывался по всей Москве, вливаясь в море городского фольклора. «Вы уже были на Норштейне?» — вопрос, витающий в воздухе воскресающего после затяжной зимы города. Обсуждая с друзьями общие новости, каждый раз ловила себя на мысли, что он сам собой выплывает из тумана разговора. Но самые удивительные резоны почтить своим присутствием экспозицию, стремительно обрастающую мифами, открылись прямо на месте.

Сюда стоило прийти, например, если вы с давних пор мучаетесь над разгадкой таинственного запаха детства, застающего вас врасплох в уличном потоке, посреди суматохи дня, чтобы на мгновение вытолкнуть из вещественной реальности. Если вы даете себе слово в следующий раз быть бдительнее, дабы не упустить это состояние, успеть догадаться о чем-то всеобщем, неотделимом от собственной судьбы. В пространстве, созданном Юрием Норштейном и Францеской Ярбусовой, можно натолкнуться на ответ. Следуя по пути, подготовленному авторами выставки, вдруг ясно сознаешь, что твоя боязливая вера в возможность воплощения пригрезившегося и неуловимого, казавшегося сугубой принадлежностью памяти и воображения, — безусловная реальность. Понимаешь, что там, где ты пробирался вслепую, с черепашьей

скоростью, то и дело останавливаясь, можно чувствовать себя привольно, а двигаться несравненно легче и резвее.

Экспонаты выставки снабжены комментариями, рассказами, размышлениями Норштейна — тончайшими, как ткань его картин, и эти свидетельства пронизаны той уверенностью и отвагой, какая вынуждает мечтателя стать художником. Слово режиссера в экспозиционном пространстве царствует безраздельно, высвобождая все новые и новые пласты смыслов, имеющих прямое отношение к окружающим эскизам, макетам и фотографиям, причем автор обращается к читателю-зрителю как к собрату, подозревая в нем способности, о которых тот, может быть, и не догадывался.

Магистральная тема выставки — строение «почвы», которая питает соавторство режиссера и художника. «Мне нужно здесь, чтобы веяло горькой полынью, а здесь, чтобы цветы замыкали на себя ночь и растворяли ее и чтобы пахло темно-синим». Это Юрий Норштейн Франческе Ярбусовой. Ах нужно? Пожалуйста! Что может быть увлекательнее задачи придумать, как цветы замыкают на себя ночь? Разговор этих двоих похож на совещание волшебников, точнее, теоретика-чародея и мастерицы-феи. Недаром Норштейн говорит о Ярбусовой, что она «составляет изображение, как лекарственный сбор», превосходно разбираясь в целительных свойствах явлений природы и искусства. Ветер, дождь, снег, земля, огонь — вот неизменные компоненты драматургии режиссера, разрабатывающего точные соотношения и пропорции, атмосферу каждого кадра, а его верная помощница выбирает те средства и краски, которые единственно способны претворить концептуальную идею в идею пластическую. Материализовать работу воображения. Показать всем то, что видит один.

Процесс совместного творчества выразительно иллюстрирует представленный на выставке коллаж «Сказка сказок»: по поверхности листа ватмана разбросаны детали образа будущего героя — ушки, лапки, мордочка Волчка, живущего здесь по примеру Чеширского Кота из «Алисы в стране чудес», рядом зарисовка колыбельки, спеленатого младенца, листок поэта. И акцентом, сразу бросающимся в глаза, — в правом верхнем углу волнистые заросли высокой травы, выведенные черной тушью на прозрачной пленке, к которой сбоку будто приколото выпуклое желтое соцветие из плотного материала — то ли болотная трава, то ли пижма... В нескольких штрихах оживает все настроение фильма, а в придачу то, что осталось за кадром, — какое-то очень дорогое воспоминание.

Глядя на нежные, тонко сработанные эскизы Ярбусовой, первые рабочие наброски режиссера, создающие ощущение невесомости объемные макеты (силуэты модницы Цапли в капоре и франта Журавля в жилетке, беседка с колоннами, вписанная в композицию как часть живой природы, печка-кочегарка — прообраз домашнего очага, белая лошадь из «Ежика в тумане», антоновка под снегом в «Сказке сказок»), любуясь фотографиями из фамильного архива авторов выставки, ощущаешь, в какой степени биография этого кинематографа вырастает из истории этой семьи. Той семьи, которая может научить самым загадочным вещам... Например, распознавать звучание цвета в летней ночи, определять, из чего состоит запах полуденного зноя, угадывать звук, который через мгновение должен прозвучать, отчетливо слышать звон тишины, повисшей над рабочим столом поэта...

Искусству Норштейна чужда хронология. Его не беспокоит линейная перспектива. Он строит свое «здание» на принципах обратной перспективы, уравнивающей прошлое и будущее, раскручивающей сюжет, как свиток, в обе стороны — в глубь чувственной памяти и в даль горизонта духа. Объемная мультипликация, сочинение новых приемов съемки, к примеру, позволяющих покадрово менять точку зрения, снимая на подвижных ярусах, — это беспрерывный поиск техники полета, секрета невесомости, способов преодоления предметного изображения, прямой перспективы. Норштейн хочет, чтобы «изображение становилось чувством прежде самого изображения, самой нарисованности». И добивается этого за счет «вздра-

гиваний» среды, являющейся всегда действующим лицом в его сюжетах, вибрации персонажей — того, что он называет «лихорадкой фактур». Но в первую очередь благодаря особому пониманию задачи художника: изображение должно стать окном в другую реальность, выйти за пределы самого себя.

В фильмах и высказываниях Норштейна ощутима тесная связь с философией искусства Павла Флоренского, воззрения которого явно близки режиссеру, неохотно вступающему в разговор о вере и христианстве. Основа учения философа — идея всеединства, которая означает, что религия неразрывно соединена с природой, а познание природы неизбежно приводит в область божественного. Флоренский полагал, что подлинный художник изображает не вещь, а «жизнь вещи по своему впечатлению от нее», противопоставляя правилам прямой перспективы синтетический образ видения как изначально присущий человеческому зрению, ракурс которого не может быть единственным и статичным. Человек, создающий художественное произведение, постоянно находится в живом, динамичном поиске внутренней оптики. И «Ежик в тумане», и «Сказка сказок», и незаконченная «Шинель», и трехминутный «Зимний день» по хокку Басё — это именно открытие такого угла зрения, когда «ты при вспышке озаренья собой угадан до конца».

«Сказка сказок». Кадр из фильма

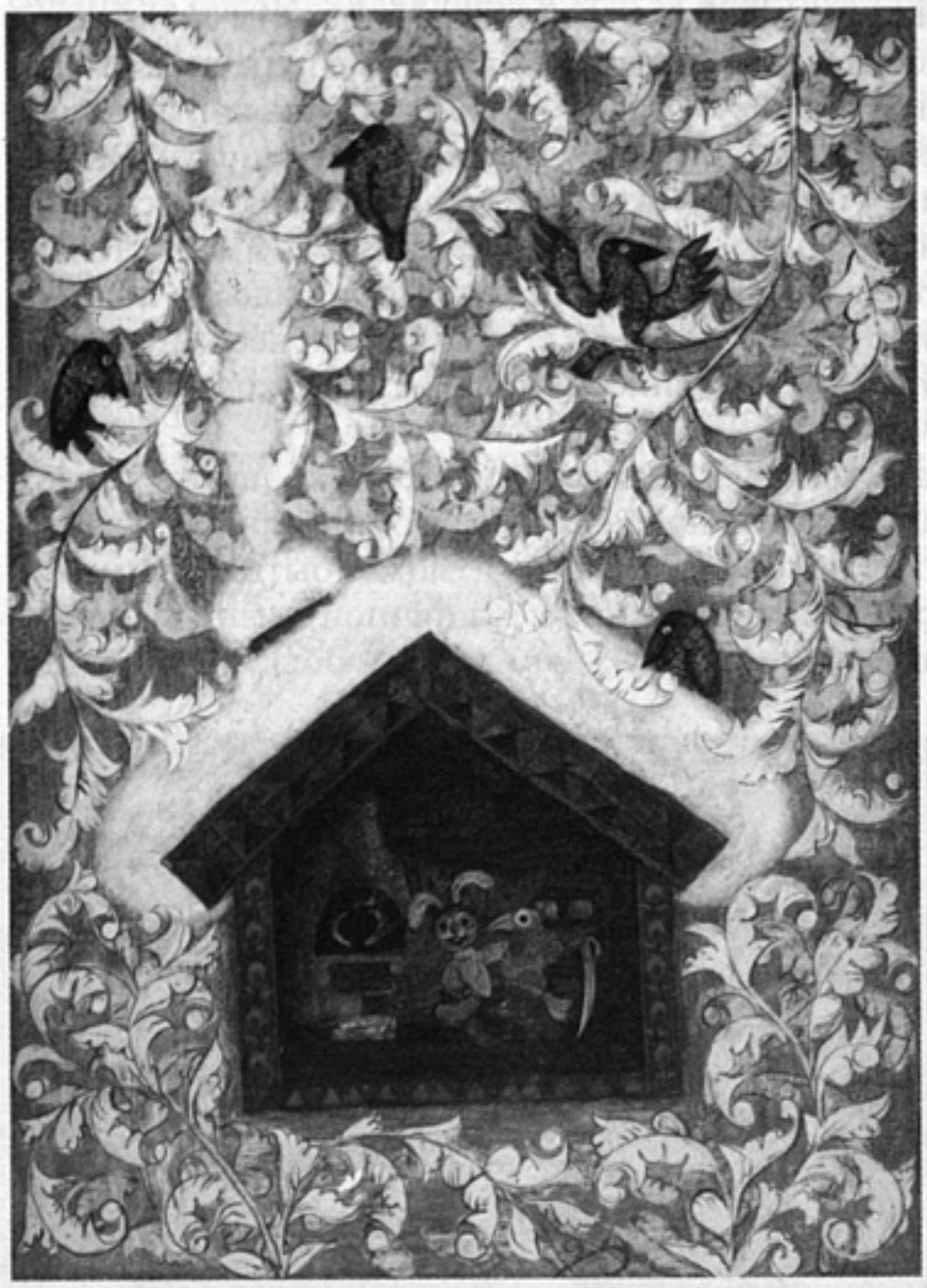
Кстати, подход, близкий определению Флоренским предмета художественного изображения, мы находим у Басё. «Вещь в движении — образ перемены. Если ты не остановишь этот образ в миг перемены, он не останется в твоем сердце. Останется: это значит, что ты удержал его взглядом, уловил слухом во всей полноте... Сияние увиденной вещи — ты должен удержать его в слове, покуда оно не исчезло из твоего сердца». С этими словами, выражающими принцип древней японской поэзии, перекликаются суждения Норштейна: «Ты должен чувствовать ветер, сорвавший листву с деревьев, пролетевший сквозь пространство, раскидывая листья по земле. Каждый лист хранит энергию, тягу ветра».

После появления «Сказки сказок», которую впоследствии критики назвали лучшим мультфильмом всех времен и народов, стало окончательно ясно, что ее автор занят не конструированием сказочной действительности и

тем более не копированием реальной, а открытием сущностных оснований вещей. Он полагает, что незачем идти напрямик — строго по пути сюжета сказки. Лучше отыскать в ней «болевую точку, которая совпала бы с твоей собственной». Норштейн не из тех, кто «верит в устройство мира по Эвклиду и в восприятие этого мира по Канту», как характеризовал Флоренский художников-иллюзионистов. Его художественная реальность имеет столько объемов и измерений, что способна вместить и великое, и малое, и полевую букашку, и внутренний мир человека. Метод его искусства, несомненно, не анализ, а синтез, не разъятие, а уплотнение — «букле» из сгустков памяти, ассоциаций, метафор.

В текстах и устных рассуждениях режиссера настойчиво звучит мысль о том, что «изображение должно быть проработано духом». Норштейн считает, что «художник просто по роду своей работы не может быть атеистом». В проповеди Христа его привлекает внимание к будничной жизни человека, каждодневному труду и вместе с тем поражает простота объяснения самых

Франческа Ярбусова. «Ёжик в тумане». Фрагмент коллажа



Франческа Ярбусова. Эскиз к фильму «Лиса и заяц»

сложных вещей — то, к чему режиссер стремится в искусстве, всегда, предпочитая форму притчи. Творческая и человеческая позиция Норштейна выдает в нем скорее не пантеиста, а того, кого можно назвать «анонимным христианином». То есть человека, который, по выражению немецкого богослова Карла Ранера, «воистину и на деле верит в Божественную тайну», принимая благодать, хоть и не осознавая этого. Знакомство с выставкой в Музее личных коллекций, обобщающей итоги огромного этапа творческой биографии, подтверждает это впечатление.

Кроме того, даже в такой выборке экспозиций можно проследить, как в работах автора время раздвигается и сжимается по своему усмотрению, течет свободно или разрывается залпами вспышек — то зениток, то салюта в честь Дня Победы...

Особенно детально на выставке представлен нынешний период творчества Норштейна: процесс создания им «Зимнего дня» и незаконченной еще «Шинели», которые, кстати, как и предыдущие фильмы режиссера, демонстрировались здесь же в музее на домашнем экране.

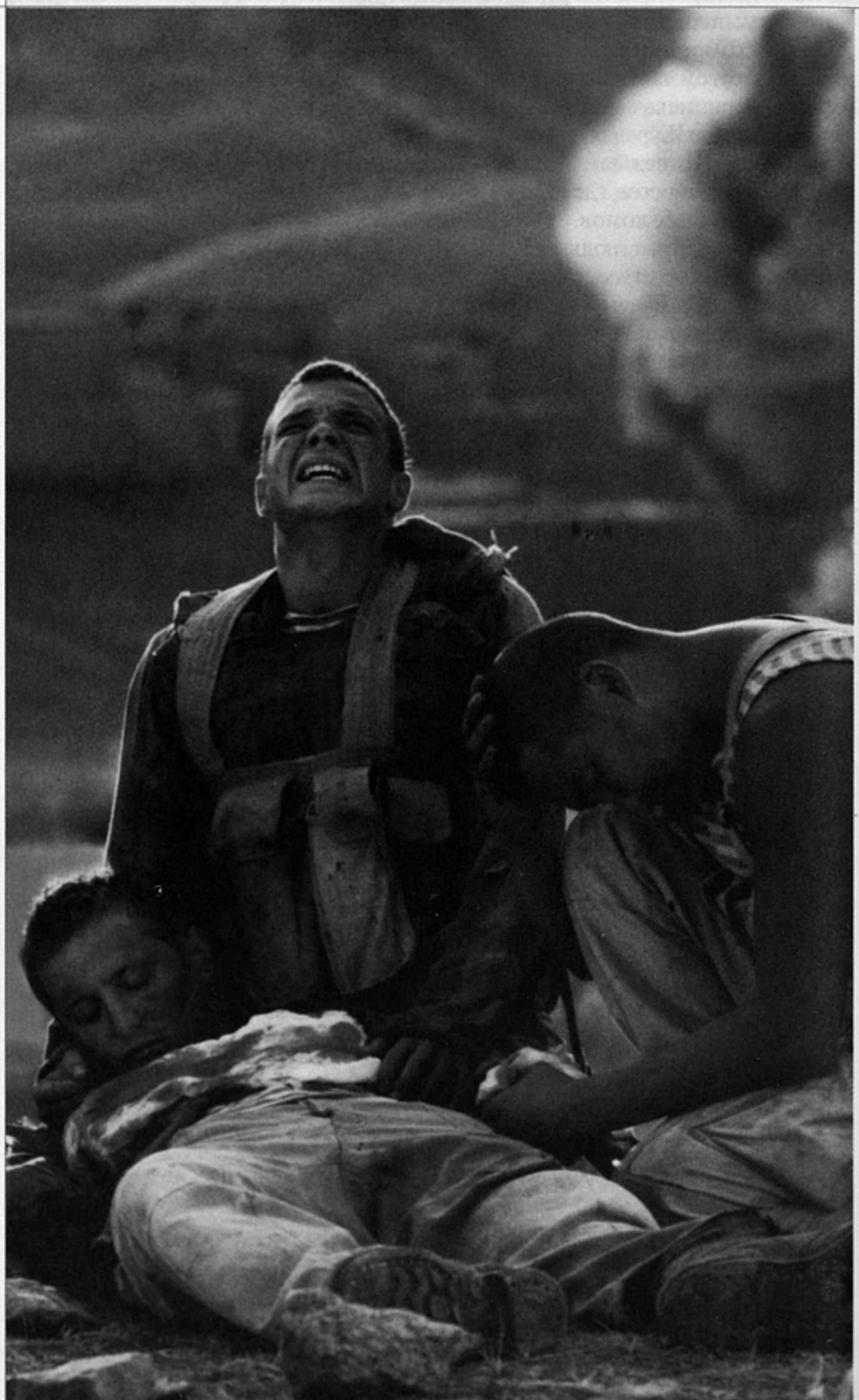
В эскизах ко всем этим лентам мы видим, что каждого своего персонажа Норштейн, как садовник, выращивает из «семечка», отыскивая

Франческа Ярбусова. Тикусай под кленом. Коллаж

точку, из которой он должен «вылупиться». Образ и характер Акакия Акакиевича «вырос», например, из *темечка*, вызывающего ощущение младенческой беззащитности, незащищенности. В «Зимнем дне» пластика героев напрямую связана с «символикой цветовых пятен», в которой отразилась лазурно-золотисто-коричневая гамма рублевской «Троицы».

Ткань выставочного пространства соткана из разрозненных и разновременных впечатлений, слагающихся в поэтические фразы и созвучия, как кадр в «Сказке сказок». С одной стороны, нам раскрывают тайну уже пройденного пути (или его отрезка в случае с «Шинелью»), а с другой — создают на глазах совершенно новое произведение, сочиненное, однако, по законам, которые установлены в экранном мире. Каждый экспонат, каждый уголок зала имеют самостоятельное значение и одновременно служат рифмой почти к любой другой части экспозиции. Так воздействуют открывающие выставку серо-коричневые фотографии оператора Александра Жуковского, снявшего «Цаплю и Журавля», «Ежика в тумане» и работавшего до последнего своего дня над «Шинелью». Это этюды сиротливых дворов Марьиной рощи перед самым их сносом, где Норштейн прожил двадцать пять лет своей жизни. Бока деревянных домов, покосившихся сарайчиков, одиночество места и вещей, брошенных людьми на произвол судьбы. Особенно запоминается снимок венского стула, прижатого спинкой к стволу дерева и приподнятого над землей дощатым ящиком. Из комментария режиссера выясняется, что именно тот венский стул послужил моделью стула поэта, сидящего под раскидистой кроной дуба в «Сказке сказок». Да и вообще, сама атмосфера этого заброшенного пространства в ауре солнечной осени, еще хранящей дыхание лета, вызывала не уныние, а безграничное сочувствие к живой и неживой природе, еще недавно согревавшей домашний очаг. Это настроение определило интонацию будущего фильма. Именно отсюда, из этого двора, появляется Волчок, испуганно выглядывая из-за колес приехавших сюда за последним немудреным скарбом машин. В фильмах Норштейна сочувствуешь каждой былинке, истерзанной ветрами, каждой вещи, одушевленной присутствием или памятью человека, каждой птице, мерзнущей на заснеженной ветке и удивленно замечающей сходство пухлого мальчика с уплетаемым им за обе щеки яблоком...

На одной из фотографий Жуковского запечатлен портрет засыхающего сморщенного листа лопуха, повисшего на подломленном стебле, не раз виденного нами в осеннем городе, но ни разу не замеченного так, как его увидел оператор. То есть как драму живого существа, в котором отозвалась драма исчезающего города, уносящего чье-то детство. Именно эта тональность окрашивает и эскизы «Волчок на пороге старого дома», «Волчок у входа в светлый тунель». На последнем — за спиной героя в самой глубине изображения брезжит живая полоска света, соединяющая мир Волчка с *другим*, где каждое мгновение, как в детстве, будет «совершенно и вдохновенно», где все осколки памяти срастутся и оживут. Впрочем, фильмы Норштейна напоминают, что это время берет начало уже здесь.



«Девятая рота». Автор сценария Юрий Коротков, режиссер Федор Бондарчук

ЮРИЙ КОРОТКОВ:

«Инстинкт воина живет в каждом мужчине»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ НАТАЛЬЯ БАЛАНДИНА

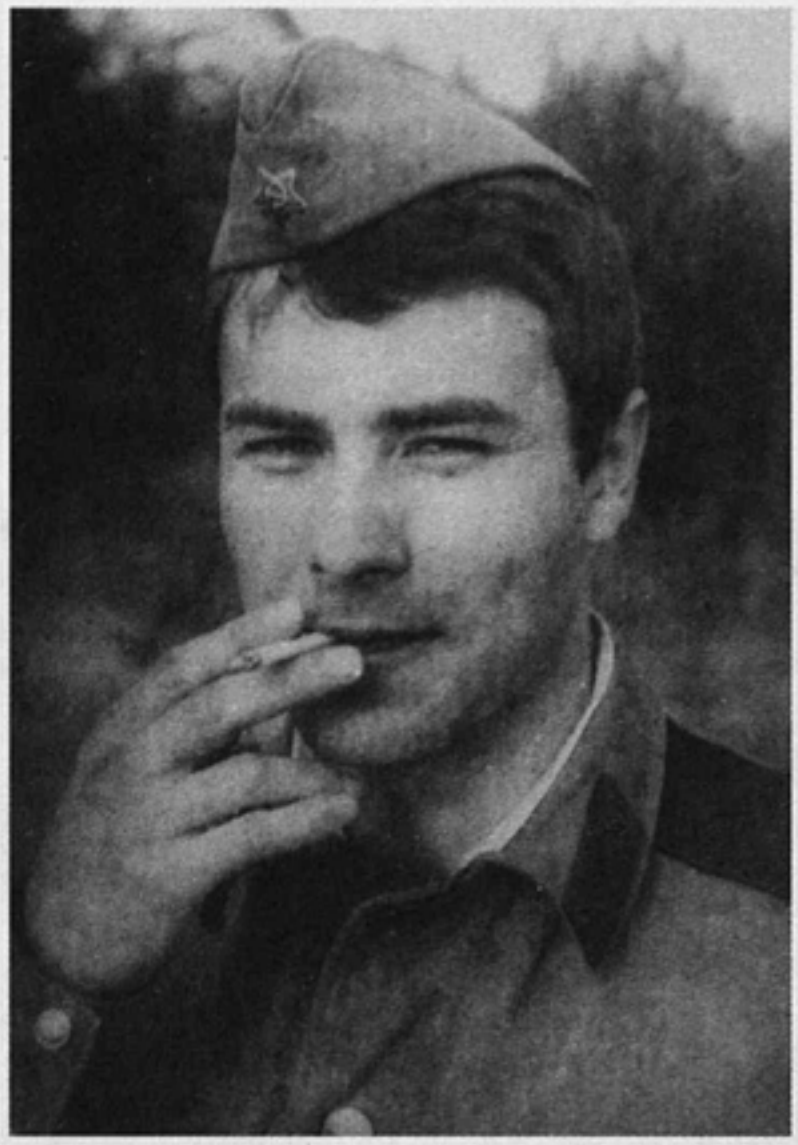
Наталья Баландина. В каких краях вы выросли?

Юрий Коротков. Я вырос на Крайнем Севере и, как все северяне, морозобоязливый. Это был город Печора на реке Печора, куда мой отец поехал по призыву партии. Совсем недавно, когда мой учитель по мастерству Валерий Фрид был еще жив, мы вычисляли, в какой части ГУЛАГа он отбывал срок, и оказалось, что одно время они с моим отцом находились в одном лагере, только отец был вольнонаемным инженером, а Фрид заключенным. Через три с лишним десятка лет Фрид стал моим педагогом. На Крайнем Севере в двенадцать светает, в три темнеет, сугробы такие, что бульдозеры по утрам расчищают улицы. В мае бомбардировщики каждый год бомбили заторы на Печоре, потому что северная река — это неимоверная сила, она легко сносила бы мосты. Заторы — это когда льдины громоздятся одна на другую и айсберги высотой с трехэтажный дом возникают на реке. До сих пор помню звук самолетов, которые прилетали тогда. Веселый был город — волки бывало бродили по улицам. Городок — в три улицы шириной и два кинотеатра. Раз в неделю привозили кино, и весь город ходил смотреть — каждый фильм пересматривали раз по пять, потому что делать было совсем нечего, например, телевидение не появилось даже в 70-м году, когда я уезжал. Из-за этого я стал много читать, у нас была огромная библиотека.

Потом мы переехали в Калугу, где я поступил в пединститут и отучился два курса, приобщившись к научной деятельности — написал работу про восклицательный знак, про переспросы. На курсе нас было трое ребят и семьдесят восемь девушек. Я перекопал всю классику в поисках примеров переспросов — в пьесах Горького, Толстого, Чехова. Эту работу напечатали в институтском сборнике «Научные записки», мне предлагали место в аспирантуре, и даже было понятно расписание дальнейшей жизни: в двадцать лет я заканчивал институт, поступал в аспирантуру, оставался работать педагогом, занимал место на кафедре... Всю жизнь бы прожил в Калуге. А потом вдруг понял, что мой путь уже предельно ясен до самого конца.

Н.Баландина. Вы поступили на отделение поэзии в Литературный институт...

Ю.Коротков. Да. Я с детства писал стихи и решил послать работу в Литературный институт. Поступил к Льву Ошанину. Причем меня не отпускали из педагогического, я был отчислен только по звонку из министерства. Калуга всего в трех часах езды от Москвы, и это глухая провинция, как была, так и осталась. И поэтому в маленьком кружке людей, занимавшихся творчеством, все держались вместе — все они сейчас в Москве, по-моему, кто на телевидении, кто в театре. В Литинституте мы жадно читали друг друга. А когда выяснили табель о рангах, оказалось, что я в ней предпоследний. Рядом со



Юрий Коротков

мной учились очень талантливые поэты, однако перестройка, в частности по моему курсу, проехала катком. Как ни странно, на этом переломе времени наша табель о рангах вывернулась наизнанку, может быть, потому, что самые талантливые люди оказались самыми уязвимыми.

Н.Баландина. А как опыт поэтической школы и учебы в Литинституте отразился на вашей работе в кинематографе, что он привнес в профессию сценариста?

Ю.Коротков. Надо сказать, что, как только я поступил в институт, я бросил писать стихи. Выяснилось, что я не поэт по сути, я их конструирую. А мои талантливые сокурсники мыслят образами. На первое же обсуждение, чтобы спастись от разгрома, я подал свои рассказы о Крайнем Севере. И Ошанин, у которого учились многие прозаики (Василий Белов, Анатолий Приставкин), меня благословил — дальше я писал только прозу. Но того, что дают стихи, начисто не дает сценарное отделение ВГИКа — ощущения самоценности каждого слова. До сих пор, когда пишу сценарии-киноповести, останавливаюсь надолго, потому что в двух соседних фразах «пришел» — «пошел». Работая над прозой в Литинституте, чем дальше, тем больше я тяготел к короткой динамичной повести. Сам того не зная (нам в институте внушали презрение к кино как низшему искусству и, собственно, не искусству даже), я пришел к киноповести. Но потребовалось много лет после окончания института — много лет полнейшей нищеты, — чтобы прийти в кинопрофессию, в большое кино. Тогда немногие мои вещи печатались, я подрабатывал в разных журналах — в «Мурзилке», например.

Н.Баландина. Когда вы поступили на Высшие курсы сценаристов и режиссеров?

Ю.Коротков. В 80-м, в год Олимпиады, я закончил Литинститут, а в 85-м поступил на Курсы. Можно сказать, что причиной была как раз нищета. Я прочитал в газете о наборе и узнал, что там стипендия сто рублей. Поэтому приложил все усилия, чтобы поступить, и так оказался на курсе Семена Львовича Лунгина.

Н.Баландина. Вы вспоминаете какие-то советы мастеров, когда начинаете работу над новым сценарием?

Ю.Коротков. Да нет. Вы знаете, я практически не учился — я просто смотрел кино, разинув рот. Ведь кроме советского кино, которое мне было хорошо известно благодаря кинотеатру в Печоре, я ничего не знал, даже не представлял себе, что существует мировой кинематограф.

У меня было несколько переломов в жизни, и они очень часто совпадали с переломами в истории. Литинститут был кусочком вольницы в те застойные времена, хотя, как выяснилось, досье каждого студента лежало в КГБ, но все же в стенах института была полная свобода. А в 80-м году, под Олимпиаду, начали закручивать гайки, и мы остались в легендах, что называется. Когда я поступил на Высшие курсы, началась перестройка. Ближе к осени на Курсах меня предупредили, что выгонят, если я не представлю наконец сценарий. Как его писать, я понятия не имел, несмотря на все старания Володарского, Финна, Мережко, Митты, которые у нас читали лекции по мастерству. Я вдруг вспомнил, что у меня есть недописанная вещь о Крайнем Севере. Река Печора — это сем-

га, и у меня все соседи были браконьерами (будучи одновременно инженерами, таксистами, поварами). Я написал сценарий под названием «Абориген» — о мальчишке-браконьере, выросшем на Оби (я перенес действие туда), для которого река — весь мир, потому что город его выталкивает... И эта работа у меня получилась благодаря одному принципу, который я уяснил на лекциях моих преподавателей: главный и единственный закон сценария таков — каждое следующее событие должно происходить, потому что случилось предыдущее. Написав эту вещь, я решил, что это полная белиберда. С такой рекомендацией и отдал сценарий Фриду, обещая вскоре сочинить что-нибудь получше. Но мой педагог неожиданно сказал, что работа блестящая. «Аборигена» сразу же опубликовали в «Киносценариях» и сняли фильм (режиссер — Елена Николаева, которая сейчас сделала «Попсу» по моему сценарию). Он прошел совершенно незамеченным, его даже не было в прокате. Беда «Аборигена» в том, что лента создавалась на переломе — во время перестройки, когда чернуха была символом качества, и поэтому фильм, во первых, — «черный», а во вторых, — темный в прямом смысле, поскольку он целиком снимался ночью, с операторскими изысками. Дальше я написал «Аварию — дочь мента». И вдруг сразу оказался востребованным сценаристом — все запускалось в производство. Может быть, потому что я пишу киноповести, которые просто интересно читать, а к тому же они дают картинку. Я уверен, что американская запись сценария — такая же формальная составляющая фильма, как бюджет, раскадровка, нужные на определенном этапе. В основе сценария должна лежать киноповесть, над которой потом уже можно работать. Я не очень жалею, если сценарий «висит», не превращается в фильм, потому что он уже многократно опубликован в сборниках, книгах, журналах...

Н.Баландина. Давайте поговорим о «Девятой роте». Почему вы решили взяться за сценарий об афганской войне? Это связано с какими-то личными мотивами или вас просто заинтересовала идея режиссера?

Ю.Коротков. Это заказ студии «Слово» и Федора Бондарчука. Федя решил пойти по стопам отца — проект первоначально назывался «Судьба человека—2». К тому же Федор очень удачливый бизнесмен, и он умеет все заранее точно рассчитать, поэтому его первый фильм, безусловно, должен был быть военным. Мне вручили кассету, попросив пересмотреть «Судьбу человека», для того чтобы сделать продолжение — о чеченской войне. Сначала эту работу предложили Семену Луцику, который не успел ее начать. А он бы написал интересный сценарий. Я очень долго маялся, потому что писательское прошлое не дает мне стать богатым и успешным. Я не могу, как выпестованный ВГИКом сценарист, получить заказ и тут же сесть работать. Нужен срок беременности — чтобы выносить замысел. У меня не получалось: во-первых, делать кальку с «Судьбы человека» бессмысленно, а во-вторых, совершенно не складывалась «Судьба человека» как история про подвиг русского солдата в чеченской войне. Какой здесь долг перед родиной? Я убедил Федю отказаться от прямого заимствования и от темы чеченской войны, предложив снимать об афганской. Ведь в Афганистан многие шли добровольно, сейчас это странно воспринимается, но люди, воевавшие там, сражались за родину.

Н.Баландина. Почему афганская война воспринималась как «своя»?

Ю.Коротков. Родина послала, советские люди воевали. Какая-то часть солдат была мобилизована, но подавляющее большинство писали заявление: «Хочу воевать в Афганистане». Более того, вы будете смеяться, но и я писал такое заявление...

Н.Баландина. Что вами двигало?

Ю.Коротков. Мной-то двигали сложные чувства. Дело в том, что я закончил Литинститут в двадцать шесть лет, и меня забрали в армию. При том, что отец моей жены — генерал, я живу в доме Генштаба, напротив, через дорогу, расположен «Воениздат». Я не представлял, что меня могут забрать в армию просто солдатиком. И я прослужил полтора года в ПВО в глухой деревне Тверской губернии, среди восемнадцатилетних. И то ли от отчаяния, то ли, наоборот, из авантюризма, я написал это заявление. На войне очень легко жить,

понимаете, потому что смысл жизни предельно упрощается — он в том, чтобы просто остаться живым сейчас, сегодня, завтра, послезавтра. Во многих моих сценариях проскальзывает тема страсти. Наиболее яркий пример — «Кармен». Ведь страсть — это исконное чувство, а любовь — скорее порождение цивилизации.

Н.Баландина. Да что вы! Просто страсть и любовь — это сущностно разные чувства.

Ю.Коротков. Страсть — это чувство, лежащее на самом дне, страшное и разрушающее. Оно было заперто веками цивилизации. Сценарий «Кармен» был о том, как сквозь эти решетки, со дна прорывается зверь под названием «страсть». В каждом из нас живут эти звери, запертые за решетками.

Н.Баландина. Но человек, в отличие от зверя, обладает интеллектом, позволяющим развивать в себе человеческое начало и осознавать проявления звериного, различать духовное и плотское.

Ю.Коротков. Война, как бы справедливая (если речь идет об афганской), высвобождает страсти, которые в подсознании. Многие ветераны воспринимают Афган как самое счастливое время жизни.

Н.Баландина. На ваш взгляд, разговор на тему афганской войны сегодня в кино можно вести только на языке жесткого боевика с развернутыми батальными сценами, воздействуя на «нервные центры» зрителя? Или просто жанр «экшн» вам ближе, чем кино рефлективного склада?

Ю.Коротков. Сценарий «Девятая рота» совсем не боевик. Он, действительно, «мужской»: самого благодарного моего читателя — мою жену — коробило от чтения. У меня странная особенность: о чем бы я ни писал, я не могу писать неинтересно. Это происходит помимо моей воли. Вы обратите внимание, сценарий «Девятая рота» очень непростой. Как он возник? Я долго не мог начать писать, мне уже звонили ребята-афганцы, по металлическим голосам которых я ощущал, что они не понимают, что такое творческий кризис, работа литератора. Я не могу приступить к письму, пока ясно не пойму, про что произведение. И, как многие свои вещи, я начал писать с финала — с закадрового текста о том, как мы победили. Ведь ребята-афганцы не уходили с той войны с низко опущенной головой. Это сейчас отношение к этой кампании, как к «советскому Вьетнаму».

Сценарий — не боевик еще и потому, что там нет сквозного сюжета, Федя Бондарчук с этим столкнулся во время съемок. У моих героев восприятие язычников — в отношении к женщине, к смерти и так далее. Я не верю, когда люди говорят, что они воевали за Родину, за Сталина. Люди воюют, чтобы остаться в живых. Особенно те, кто шел в рукопашный бой.

В моем сценарии есть герой Воробей, мальчик из пединститута, который писал заявление по той же причине, что и я. Кстати, я не попал в Афганистан только потому, что меня вовремя уволили из армии. Я до сих пор не знаю, был бы это ценный опыт или нет, было бы это хорошо или плохо.

Н.Баландина. Но тогда вы думали, что собираетесь воевать за правое дело, а сейчас совершенно ясно, что это была политическая кампания, в которую оказались вовлечены наши ребята.

Ю.Коротков. Я писал этот сценарий с точки зрения ребят-афганцев. Но я не уверен по поводу оценок. О чеченской войне я не стал бы писать — ни «за», ни «против». Если бы, не дай бог, сейчас возникло что-то типа Ирака для России, мне кажется — несмотря на смену менталитета, — некоторые молодые ребята пошли бы добровольно, писали бы такие же заявления. Потому что человек не меняется — мужчина должен воевать: если он не попадает на войну, то инстинкт воина сублимируется в какие-то другие вещи. Но инстинкт этот в каждом мужике существует.

Н.Баландина. То есть, на ваш взгляд, война — это место для воспитания характера, мужества, силы воли?

Ю.Коротков. Нет. Я считаю, что воспитать ничего невозможно, потому что человек воспитывается в течение первых пяти лет жизни, а потом он не меняется. Кто-то, по-моему, из подразделения «Альфа», мне рассказывал, что,

«Девятая рота»

несмотря на занятия боксом, чувствует, что продолжает оставаться трусом, просто научился преодолевать в себе чувство страха.

Меня совершенно поразил фильм Хуциева «Был месяц май», который, несомненно, наложил отпечаток и на «Девятую роту». Это было настоящее потрясение. Фильм идет сорок минут, час, что-то происходит — герои отдыхают, ездят друг к другу в гости, пьют водку, разговаривают.... И вдруг через полтора часа я понимаю, про что кино: эти молодые ребята большую часть своей сознательной жизни провели на войне, жили в ее обстоятельствах, и они боятся возвращаться домой, не знают, как жить в другой жизни. Хотя Хуциев не является «моим» режиссером, эта картина и фильм «Июльский дождь» мне необыкновенно интересны.

Н.Баландина. А кто «ваш» режиссер?

Ю.Коротков. У меня нет любимого режиссера, есть любимые фильмы. Например, я раз пять смотрел картину Бессона «Леон» — со звуком, без звука, наблюдая за вторым планом, силясь понять, почему он производит на меня такое завораживающее впечатление как на зрителя. Мне очень нравится фильм «Ди-

«Девятая рота»

«Девятая рота»

линджер мертв» Феррери. Если говорить о любимых писателях, то я очень поздно — года три назад — открыл для себя Довлатова. Произошло просто чудо, я начал читать «Заповедник» и не мог остановиться, причем хохотал так, что будил ночью соседей, возвращался на несколько страниц назад, чтобы не забыть вот это, на вкус попробовать вот это... Вторую вещь прочитал с удовольствием, третью с интересом, а потом интерес пропал. В какой-то момент я понял его технологию, стал предугадывать, какая сейчас пойдет фраза, шутка, мысль. Поэтому я не знаю, считать Довлатова любимым писателем или нет. Я очень благодарен любому автору, который заставляет меня забыть, что я писатель. Из современных литераторов мне не нравится практически никто, потому что все они сознательно отказались от главного, что дает талант писателя, — от способности заставить читателя поверить в реальность бумажных героев и плакать над их судьбой. Вместо этого создаются «арт-проекты», которые можно воспринимать только умом. Я считаю, что это совершенно тупиковое направление. Вообще самый высокий жанр литературы — это мелодрама, все великие писатели — Толстой, Достоевский — работали в жанре мелодрамы. Поэтому я не люблю авторское кино, которое, по видимости, любите вы. У меня ощущение, что есть основное здание искусства, а есть маленький опытный цех, который производит 95 процентов брака и 5 процентов удачных новых приемов, которые обогащают основное здание — искусство для зрителей.

Н.Баландина. А вам не кажется, что лучшие произведения искусства — это идеальное соединение авторского и зрительского начала?

Ю.Коротков. Тут мы с вами, мне кажется, мыслим одинаково. Яркий пример такого кино — один из любимых моих фильмов «Апокалипсис сегодня» Копполы. Три слоя восприятия: первый — фильм-путешествие и боевик, второй — вьетнамская неправедная война, третий — потрясающая история о том, имеет ли право человек быть богом.

Н.Баландина. Вы уже об этом упомянули, но мне хотелось бы уточнить. В описании фильма «Девятая рота» и вами как автором сценария и режиссером, и составителями аннотации на сайте в Интернете настойчиво используется глагол «победили». В эпилоге идея «победы» прокламируется как объединяющая тема картины, авторская декларация. Неужели утверждение победы — самое необходимое, о чем нужно рассуждать в связи с историей той войны?

Ю.Коротков. Этот фильм нельзя снимать впрямую, там каждый эпизод должен быть по характеру языческим, а язычество отличается выпуклостью

чувств, утрированностью всех элементов. Что касается победы... Нужно сказать, что мой сценарий — не о социуме (я вообще стараюсь не писать социальные вещи, потому что они быстро устаревают), не о поражении или победе в афганской войне, а о ребятах на войне. А для них то, что они победили, очень важно. Вскоре после окончания войны начался конфликт афганцев с населением страны, заключавшийся в том, что они как ветераны войны требовали к себе внимания, а наталкивались на ответ, услышанный или прочитанный в глазах всех, кого они встречали: «Не я тебя посылал на эту бессмысленную войну».

Н.Баландина. Действительно, эта тема довольно долго была закрытой, нежелательной в обществе...

Ю.Коротков. Конечно. И мне кажется, что «афганцы» дали основной процент криминалитета, организованной преступности на рубеже 80—90-х годов. Потому что их бросили, предварительно научив воевать. Такой мотив есть в сценарии «Подвиг».

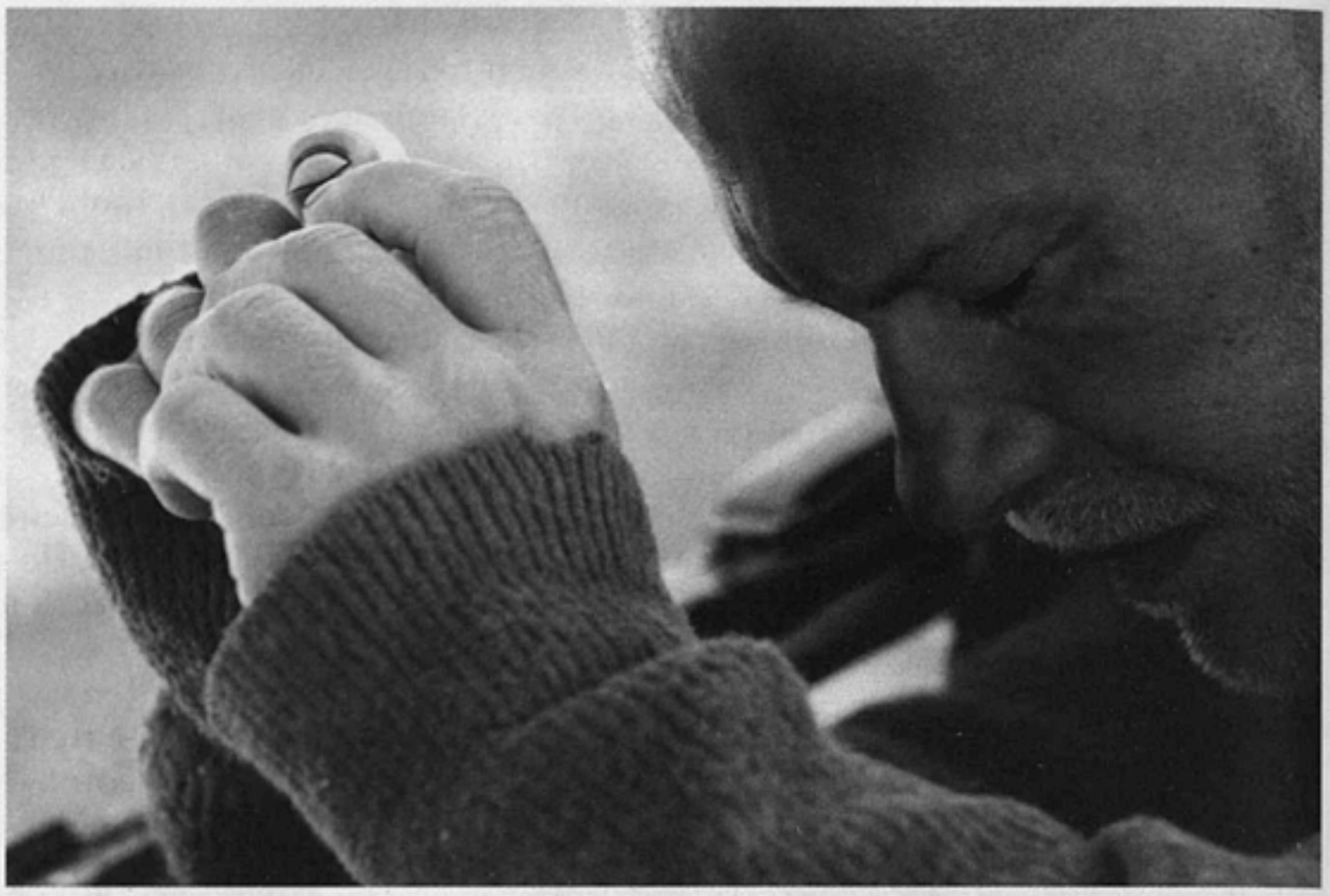
Н.Баландина. Роман и сценарий «Подвиг» вы написали с Валерием Тодоровским — он о судьбе вашего поколения, чья юность пришлась на 70-е годы. Какая связь между темой этого эпического произведения и «Девятой ротой»?

Ю.Коротков. Между героями «Девятой роты» и «Подвига» очень много общего. Я не считаю себя сценаристом, я скорее прикомандирован к кино. Как писатель, я всю жизнь пишу одну и ту же книгу. В «Подвиге» весь Афганистан — в одном эпизоде без слов. В «Подвиге» герой тоже добровольно уходит на афганскую войну — после отказа любимой девушки, которой он сделал предложение. И возвращается назад. Поэтому этот сюжет отчасти — продолжение истории «Девятой роты», хоть и написанное до нее. Сцену в военкомате, с которой начинается «Рота», я вынул из «Подвига» и перенес в новый сценарий.

Н.Баландина. В одном из интервью вы поясняете, что «Подвиг» — «это произведение о тяге русского человека к подвигу в стране и в ситуации, для подвига не приспособленной».

Ю.Коротков. Валерий Тодоровский мне когда-то сказал, что хочет снять свою главную вещь, и рассказал о нескольких ее мотивах. Первый — это начало фильма о том, как он с друзьями в четырнадцать лет готовился сбежать в Арктику: в двадцативосьмиградусный мороз они вышли из дома (это было на проспекте Вернадского), разбили палатку и легли спать. По счастью, их вовремя нашли, и мальчишки отделались воспалением легких. Финал — тбилис-

«Девятая рота»



«Девятая рота»

ская история, написанная почти как детектив, но если вы не читали, то не буду рассказывать. Советский Союз был страной, где пели славу героям и подвигам. А на самом деле наша страна абсолютно не приспособлена для подвига, потому что усредненность масс предполагала коллективность, а подвиг — это дело одиночки. У русского человека тяга к подвигу неистребима совершенно — вот, кстати, одна из причин, почему я и другие хотели отправиться в Афганистан.

Н.Баландина. Неотъемлемая часть понятия «подвиг» — понятие «жертва». Подвиг совершается во имя чего-то или кого-то...

Ю.Коротков. Да нет, жертва — это само по себе. Хотя, подождите, «подвигнуться», «быть подвигнутым»... Да, вы правы, «подвиг» — изначально христианское понятие. Знаете, следующий сценарий я хочу написать о Великой Отечественной войне — про летчиков-истребителей, но пока не могу убедить продюсеров, что это может стать кассовым фильмом. Так вот, я недавно прочитал материалы о немецких летчиках, которые по уровню мужества, везения и готовности к самопожертвованию, к тому, чтобы отдать жизнь за товарища, были просто легендарными людьми. Я еще раз поразился, как можно было в течение стольких десятилетий оглуплять образ противника, при том, что это дискредитирует нашу победу.

Н.Баландина. Почему все-таки не вышел фильм «Подвиг»?

Ю.Коротков. Это очень дорогая историческая картина, и мы не нашли средств. Мне вообще не очень везет с фильмами по моим сценариям. Я уважаемый сценарист, практически без хороших картин. Если вспоминать, то это...

Н.Баландина. «Страна глухих».

Ю.Коротков. Да, при этом у меня к этой картине масса претензий. Но она действительно лучшая. Сначала, например, на съемках «Аварии — дочери мента», я пытался вмешиваться, но тщетно. Фильм получился боевиком, а сценарий совсем о другом — я писал о моих родителях, о том ощущении растерянности, которое они испытали во время начала перестройки. Ведь Авария — страдающая героиня. Мы жили в определенной системе координат, ложной, но ясной; эту систему разрушили, а новую не дали. Киногерой, в отличие от литературного героя, более спрессован, его нельзя встретить в жизни. Авария сознательно раздражает окружающих, чтобы снять маски, прорвать пелену лицемерия и фальши. И героиня приходит к осознанию того, что единственное незыблемое в этом мире — это отношения близких людей. Это фильм об аварии, которая произошла со страной. Но я в конце концов понял, что режис-

сер может снять только то, что он сам видит, или снять плохо. Я попробовал сам сделать кино по своему сценарию о балетном училище — «Танцующие призраки», — и оказалось, что мне это не дано, у меня другое видение, не режиссерское. И спокойно продолжил заниматься своим делом.

Н.Баландина. В начале «Девятой роты» тема главного героя Воробья возникает как тема интеллигентного мальчика на войне, это образ, похожий на школяров Булата Окуджавы, которые не умели и не хотели драться всерьез, участвовать в кровавых сражениях. Герои Окуджавы, по сути, не менялись, продолжая оставаться чуждыми окружающей их военной действительности. Вы показываете, как Воробей постепенно адаптируется к жестоким обстоятельствам новой жизни — сначала учебки, муштры, а потом собственно войны. Он словно поддается обаянию силы, инстинкту драки, ассимилируется в компании этих полублатных, «трудных» парней девятой роты, мимикрирует, вписывается в среду. Так вы утверждаете тему сильного героя или героя, который обязательно должен стать сильным.

Ю.Коротков. Я не могу сказать, что Воробей — главный герой. Мне кажется, что герои существуют все вместе, потому что они воплощают разные черты одного характера. Сценарий труден для постановки еще и потому, что там нет ни сквозного действия, ни развития характеров. И Воробей тоже не развивается, он, вы правильно сказали, адаптируется. Я всю жизнь проповедовал сильного героя, видимо, потому, что я сам слабый человек, — происходит своего рода компенсация. Со мной что-то случилось, когда я попал в кино, это один из перевертышей в моей жизни: у меня поменялся герой, может быть, это совпало с возрастным переломом (тридцать лет). До этого все герои были рефлексирующие. Начиная с первого сценария, «Абориген», у меня вдруг появились сильные герои. В творчестве ничего не происходит сознательно, я ничего не придумываю, это возникает сразу, целиком, как готовая картинка, готовый сюжет, только садись и записывай. Откуда это берется... Приходится верить в некое Божье начало, потому что иначе трудно объяснить. Я хожу, хожу, ничего не происходит, а потом вдруг в голове рождается целиком весь сценарий. И «Девятая рота» так возникла. Там важен каждый эпизод, и если один будет просто недоигран, то вся картина начнет сыпаться. Мне кажется,

«Девятая рота»

что сильный герой интересен зрителю. Пусть он будет страдающий, неудачник, но сильный человек...

Н.Баландина. В последнем абзаце первого эпизода, действие которого происходит на призывном пункте, возникает очень емкий и острый образ компании парней-новобранцев, отправляющихся в Афган, похожих на дикую замкнутую стаю волчат, которые принимают новичка, сливающегося с ними. Страшноватая зарисовка. В вашем сценарии тема мужской дружбы на войне имеет двойственное значение. С одной стороны, это братство, которое, действительно, существовало и продолжает существовать (ходят легенды о том, как дружат «афганцы»), а с другой — это «банда», стая, ощущающая свое осо-

«Попса». Автор сценария Юрий Коротков, режиссер Елена Николаева

бое положение, свою отъединенность от сверстников, от окружающего социума. Вы могли бы прокомментировать эту двойственность?

Ю.Коротков. Здесь на самом деле помимо братства есть тема собственной исключительности — эти ребята идут на подвиг. Поэтому они особые, им все дозволено, они собираются на смерть. За этим Воробей и шел — за самоуважением. Он принял такое дурацкое решение — идти на войну, чтобы не только научиться драться, но и приобрести самоуважение.

Н.Баландина. Разве война — это панацея, средство приобретения самоуважения, которое не удается найти в мирной жизни? Вы серьезно так считаете?

Ю.Коротков. Да, в мирной жизни очень сложно проявить себя — масса взаимотношений, обязанностей. А ситуация войны — самый простой способ обретения самоуважения.

Н.Баландина. Как сложились отношения между вашей драматургией и режиссурой Федора Бондарчука?

Ю.Коротков. Отношения сложились странные. Я в первый раз смотрел материал, когда картина была наполовину смонтирована, — полностью доверившись режиссеру. Раньше я с радостью ездил в киноэкспедиции. До той поры, пока не понял, что моя работа практически заканчивается, когда я отдаю сценарий в руки режиссеру, устно объяснив какие-то принципиальные для меня вещи. Ум, образованность, даже талант режиссера не всегда отражаются на

экране, единственное, что отражается, — это темперамент. А Бондарчук настолько энергетически заряжен как положительным зарядом, так и отрицательным, от него бьет молниями, в нем столько лошадиных сил... Так что я, как спокойный и «вялый» человек, не могу долгое время находиться с ним рядом. Меня просто сдувает от его энергии.

Н.Баландина. В новогоднем эпизоде «Девятой роты» полковник произносит монолог, который можно назвать программным...

Ю.Коротков. Моя беда в том, что я не верю зрителю. А точнее, я не уверен, что он расшифрует скрытое между строк. Как ни странно, я часто оказываюсь прав...

Н.Баландина. Полковник говорит солдатам, что есть большая война — одна на всех и маленькая война — у каждого своя, в которой каждый должен выстоять, не отступить, показать себя мужчиной... По-моему, это провокативный монолог, выдуманное оправдание, попытка извлечь моральный смысл из заведомо аморальной ситуации, которой является любая война, и, тем более, война на чужой территории с туманными целями.

Ю.Коротков. Полковник, как и большинство старших офицеров, понимает бессмысленность этой войны — с непонятным противником, на чужой территории. Это, действительно, сцена, что называется, лобовая. Полковник в какой-то степени подсказывает ребятам, как остаться честным в нечестных обстоятельствах, победителем в безысходной ситуации. Мне кажется, что эти слова сказаны без личной выгоды. Он нашел оправдание для себя — победить в своей маленькой войне, по возможности сберечь людей — и пытается подсказать такой же мотив солдатам. А они его поймут уже после войны, пока им не нужно самооправдание — ведь они на войне находятся.

Н.Баландина. У вас не было намерения на основе этого материала поговорить о сегодняшнем времени?

Ю.Коротков. Нет. Из нашего времени надо давать оценки, и это может дискредитировать героев. Если представить себе, что это был бы рассказ из нашего времени, тогда автоматически надо было вводить иронию, остранение. Не получилось бы тогда сопереживания героям. А я у Феди Бондарчука просил одну вещь: в финале, когда колонна спускается с вершины и выходит из Афгана с одним-единственным оставшимся в живых героем, пусть будет такая музыка и так снято, чтобы не осталось ни одного человека в зале, который бы не заплакал. И это будет настоящее оправдание всем воинам-«афганцам».

Лидия Жукова. Середина 20-х годов

Фото М.Наппельбаума

НАТАЛИЯ ЖУКОВА

«По синим волнам океана...»

Прежде чем опубликовать фрагменты книги «Эпилоги» Лидии Жуковой, которая в 1945—1946 годах работала заведующей отделом критики журнала «Искусство кино», мы попросили ее дочь Наталию Жукову, автора книги воспоминаний «Круг. Не чужие жизни» (эти мемуары выйдут под названием «О...»), написать предисловие к нашей журнальной публикации. И получили большой самостоятельный текст, который и предлагаем вниманию читателей в сокращенном варианте.

Совсем недавно моя кузина Ирина Сергеевна Цимбал подарила мне толстую пачку наших с мамой писем и открыток, которые мы посылали ей и ее семейству из Нью-Йорка и из разных других городов Америки и Европы в Ленинград. Вот фрагмент одного из моих писем, написанного в Нью-Йорке 26 мая 1983 года.

...У мамы вышла книжка с ее чудесной наппельбаумовской фотографией 20-х годов на задней обложке — «Эпилоги». Мама в хорошем настроении. Вокруг нее крутится молодежь. Смотрят ей в рот и ходят за ней, как сомнамбулы. Как ее находят, известно одному Господу Богу. Среди юных друзей и почитателей молодой американец, прекрасно говорящий по-русски. Он адвокат, а еще балетоман и театрал, зовут его Джонатан Лэш. Хочет числиться богемой. Про него я тебе напишу отдельно. Так вот, этот Джон прочитал мамину книгу еще в рукописи и тут же накатал несколько писем в ведущие издательства (насчет перевода будущей книги на английский язык). Чего уж там понаписал, я не знаю. Но вот он сообщает нам, что вчера ему позвонила по телефону сама Жаклин Кеннеди-Онассис. Джона не было дома, но на записывающей машинке (мы почти все пользуемся этим техническим достижением — очень удобно, ты отсутствуешь, но знаешь, кто тебе звонил и что хотел сказать) она оставила такие слова: «Говорит Жаклин Кеннеди. Я очень заинтересовалась книгой, о которой вы мне написали. Прошу вас прислать рукопись в двух экземплярах до пятницы». Издательство «Даблдэй», которое возглавляет эта дама, очень престижное, книг оно выпускает немного, но это всегда книги, с успехом принимающиеся... Будем видеть. Сам факт ее звонка приятен и возможен только здесь... Это из рубрики «Их нравы».

Почему до пятницы? «Бред какой-то», — сказала тогда я. «Костя Вагинов считал, что искусство требует осмысления бессмыслицы. Жизнь тоже требует», — прокомментировала мою глубокую мысль мама. «Осмысливать» бессмыслицу мама не стала. Лишнего экземпляра рукописи не оказалось даже в суб-

Фрагменты. Публикуется по: Жукова Л. Эпилоги. New York, 1983.

боту. По маминому врожденному безразличию к собственному «бессмертию» история с «Даблдэй» продолжения не имела.

«Эпилоги» вышли в издательстве «Chalidze Publications» в конце 1983 года. 2 февраля 1984 года в газете «Новое русское слово» была опубликована статья писателя Виктора Некрасова «Шестая книга». Вот выдержка из нее.

...Романов мне сейчас читать не хочется (исключение — «Война и мир», которую я недавно перечитал и в который раз ахнул: лучшее, что создано в мировой литературе), а хочется читать нечто, приближающееся к «Былому и думам». О жизни, какой она была, и думах автора по поводу нее. А такие книги есть. И хорошие. Очень даже. К ним я безоговорочно отношу «Воспоминания» Н.Я.Мандельштам, «Крутой маршрут» Е.С.Гинзбург, «Мемуары» П.Г.Григоренко, первую книгу В.Буковского и все написанное Лидией Чуковской об Анне Ахматовой. Пять книг, которые я прочел взахлеб, по очереди влюбляясь в автора. Сейчас к ним прибавилась и шестая.

Речь пойдет о Лидии Жуковой и ее книге (первом томе пока) «Эпилоги». Издана она в этом году в Нью-Йорке издательством «Чалидзе Пабликейшн». Книга маленькая, что сразу обрадовало меня — я, как огня, боюсь толстых книг, с чем абсолютно, увы, не считаются советские авторы, дорвавшиеся до свободы, но тут, моментально проглотив книгу Жуковой, я почувствовал вдруг, что мне жаль, что так быстро ее закончил. Это не часто встречается. Одно утешение, что будет вторая часть. О чем же книга? О жизни. Жуковой в этом отношении очень повезло: на пути ее жизненном повстречались люди один другого интереснее. Да и сама жизнь была не такая уж скучная, хотя и нелегкая, с почти полным набором того, что положено советскому человеку. Разве что сама не сидела. Впрочем, и я тоже.

Начинается книга на Шпалерной, в очереди для передач заключенным. Там и познакомилась Жукова с Анной Ахматовой. Та передавала деньги (продукты не разрешались) сыну Леве Гумилеву, Жукова — своему мужу Мите. Потом они встретились и подружились в эвакуации в Ташкенте, там же и с Н.Я.Мандельштам познакомились. Обо всем этом и рассказ. Стучит одна другой в потолок метлой, это значит — приглашение к столу. И спускалась Ахматова со своих небес: каша так каша...

Лидия Жукова несколько старше меня. По профессии театральный критик. Сейчас стала вот писательницей. И хорошей.

Лидия Жукова ленинградка. «Начало двадцатых годов, — пишет она, — было для меня и моих сверстников и привольным, и бездумным, хотя все атрибуты военного коммунизма были в зените: пустынность, жестокость. Чадящие, мгновенно пламенеющие и тут же остывающие «буржуйки», суп из воблы, пшенка, от которой першило в горле, словом, все, что давно стало фольклором».

«Привольные и бездумные» — пишет она о тех годах. Такие же они были и у меня. Не в Ленинграде только, а в Киеве. Но насколько там, в Ленинграде, было все интереснее. У меня что? Школьные товарищи, и все, а у Жуковой круг ее друзей — Коля Чуковский, сын Корнея Ивановича, Митя Шостакович, тот самый, великий, которого звали Чтожтакович, Леля Арнштам, впоследствии известный кинорежиссер. И узнаем мы, прочитав книжку, массу милых и забавных деталей тех лет, тех встреч, когда у молодежи кружилась голова от филармоний, концертов, театров, гастролировавших знаменитостей. Тогда-то безумно-восторженные девицы набросились после концерта на Владимира Горовица, покорившего их бемольной мазуркой Шопена, и оторвали у него фалды фрака, которые потом разрезали и прицепили в виде черных ленточек на свои девичьи груди. Было весело и бездумно. Но постепенно веселая компания стала рассыпаться. Пошли свадьбы. Все переженились. Леля Арнштам женился на дочери Мейерхольда Ирине, и так, через друзей, Лида стала неистовой «мейерхольдовкой». И очень интересно рассказано в книге об этом, может быть, самом значительном периоде в истории русского, да и не только русского, театра. Глаз у Лидии Жуковой острый, слух превосходный, да и перо к тому же легкое — умеет она увидеть и рассказать по-своему о том, что в других книжках не найдешь.

Так же живо, весело (когда было весело) и грустно, сквозь слезы (а плакать

тоже приходилось по разным поводам), рассказывает она о замечательных людях и поэтах — Заболоцком, Олейникове, Шварце, Хармсе, Стениче, ленинградском денди, которого Фаина Раневская окрестила Орхидеей на помойке... Со всеми-то она дружила, просто лопаешься от зависти. Какие это были все живые, умные, веселые (опять-таки, когда было весело), неординарные, талантливые люди... И как не нужны советской власти такие люди.

Ну зачем ей чубатый человек из станицы Каминской, который при знакомстве сует в руки бумажку: «Дана сия сельсоветом станицы Каминской Олейникову Николаю Макаровичу в том, что он действительно является красивым...» Или Женя Шварц, который разыскал эту веселую, независимую, талантливую диковинку и привез ее в Питер к Самуилу Яковлевичу Маршаку... Или Хармс, он же Ювачев, носивший короткие серые гольфы, серые чулки и серую большую кепку, к которой обязательно подносил два пальца, здороваясь со встречными столбами...

Чудаки? Пусть! Но художники, поэты, живые люди. Правда, живыми им недолго дали просуществовать. В какой свалке, именуемой братской могилой, нашли свой конец Олейников и Хармс, никто не знает и никогда не узнает. Другие чудом выжили, но расправить плечи уже не могли, в лучшем случае, как автор самой книги, оказались в Нью-Йорке, далеко-далеко от города своей юности.

Жизнь Лидия Жукова прожила интересную — какое-то время жила в Японии, муж работал в посольстве, — но отнюдь не легкую. На смену детской беззаботности и веселью пришли и эвакуация, жизнь впроголодь, и обыски, и аресты (мужа в том числе), а главное, разочарование во всем том, во что если и не верилось до конца, то хотелось верить... Оставайся Лидия Жукова в своем Ленинграде до сих пор, не видать бы нам ее книги. А теперь увидели, прочли ее «Эпилоги» и с нетерпением ждем второй части. Ждем!

Наша жизнь в Америке начиналась в городе ветров Чикаго. Вот что мама написала об этом городе в «Эпилогах».

Иногда я просыпаюсь с ужасом. Прямо в глаза бьет желтый фонарь и воет ветер. Город ветров — «уинди сити». Чужой ветер. Чужое окно. А утром в Линкольн-парке мне странно, что я на земле, оказывается, на той же земле, и небо как небо, уже выгоревшее, мутное, и трава как трава, и дети орут и ревут, и собака подошла, глянула подозрительно, подумала и побрела себе... Я на той же планете, но чем больше этого обыкновенного, земного, такого же, тем острее новое, — неправдоподобная синева «лейка», холодного, заколдованного Мичигана, и легкие бабочки-яхты у причалов, и пестрая лента бесноватого «хайвея», и силуэт Даун-Тауна, его мрачные великаны, переросшие все города мира. Чикаго! Здесь я буду жить. Теперь это мой город. Смешно, Чехова американцы называют Чековым, а Чикаго у них Чихаго. Казалось бы, что за проблема — всего полсуток до Мосвы, дремли себе в кресле или смотри какое-нибудь «муви» с пальбой и мордобоем, потягивай пепси — с милым мурлыканьем протягивает тебе стаканчик стюардесса, и вот оно, Шереметьево. Но все сработано так, чтоб этого никогда не было, ни воздушных мостов над широкой серой рекой моего детства, ни моей московской Бережковской — выйдешь из дому, и на той стороне золотые купола Новодевичьего. Хитро придумано, настигать нас всюду, добивать не мытьем, так катаньем, невозможностью, новым бесправием, страшным словом «никогда»...

Для мамы это «никогда» случилось. Никогда больше она не увидела своих близких друзей — Симона Дрейдена, Ирину Сахарову, Машу Токареву. С ними она могла только переписываться. Не прошлась мама по своей Разъезжей, по «воздушным мостам над широкой серой рекой своего детства». Навсегда была вычеркнута не из памяти — из жизни наша московская Бережковская. Все это было отнято у мамы ее сознательным решением уехать.

В Америке была другая (чужая) жизнь, но она преподносила новые неожиданные возможности. Не прошло и года в Чикаго, а мама уже летела в

Сан-Франциско. Потом начались полеты в Европу. Спектакли знаменитых лондонских театров, парижская опера, кафе возле гостиницы на Монмартре, где мама просиживала долгие счастливые часы. «У меня там свой Лувр», — говорила она. Все это так мало походило на хрущевскую денежную «компенсацию» за разбитую личную жизнь и расстрелянного мужа — на эти деньги мама тогда пыталась, но так и не смогла купить мне шубу из белого козла, о которой она так мучительно и долго мечтала.

Мы проехались по всему Средиземноморью и остановились (по незнанию) в каких-то марокканских трущобах Марселя. Но маму это не смущало. Она радовалась всему, как умела радоваться только она... по-детски, восторженно. Эта ее «детскость», ее умение разглядеть по-своему всякую малость, которую преподносила жизнь, действовали притягательно. Не так просто было доставить себе удовольствие и побыть с мамой вдвоем. У нас в доме вечно толпился народ, так же бесшабашно, шумно, говорливо, как было когда-то на нашей московской кухне.

Когда мама вышла замуж за студента Института востоковедения Дмитрия Жукова, они покинули Разъезжую и сняли комнату на Николаевской улице — так тогда в Ленинграде называлась улица Марата. В начале 20-х мама училась музыке в Музыкальном техникуме у прекрасного пианиста Евгения Федоровича Гировского. На Николаевской, 9 жила семья Шостаковичей. В эти годы мама дружила с Митей Чтожтаковичем, бегала с ним в филармонию, слушала, как в четыре руки играли в квартире доктора Арнштама его сын Лео и сам Шостакович.

На Николаевской Жуковы вскоре затосковали и вернулись в свой «колхоз» — на Разъезжую. А там уже крутился новый народ. Друзья маминого младшего брата Сергея Цимбала — Даниил Хармс, Игорь Бахтерев, Александр Введенский, Александр Разумовский — стали друзьями моих родителей. На Разъезжей «концептировали» (это значило «говорить о высоком»), мистифицировали, играли в монстров, создавали объединения, союзы, ассоциации, пели романсы. Однажды в тумане папиросного дыма компания сообщила маме: «Мы будем называться ОБЭРИУ — объединением реального искусства». По близким к абсурдистским сценариям разыгрывались сцены из собственной, не лишенной абсурда жизни. Потом эти «сцены» выносились из дома на более многолюдные площадки.

12 ноября 26-го года Хармс выступает на вечере в Союзе поэтов. Из его записной книжки.

Сию пятницу 12 ноября хочу обставить боевыми положениями, из коих суть следующие: после нашей читки выйдет Игорь Бахтерев и скажет бессмысленную речь, приводя цитаты из неизвестных поэтов и т.д. Потом выйдет Цимбал и также произнесет речь, но с марксистским уклоном. В этой речи он будет защищать нас, оправдывая наши произведения в глазах различной сволочи. Наконец две неизвестные личности, взявшись за руки, подойдут к столу и заявят: по поводу прочитанного мы немногое сказать сможем, но мы споем. И они что-нибудь споют. Последним выйдет Гага Кацман и расскажет что-нибудь из жизни святых. Это будет хорошо.

Это было хорошо. Но их пошли громить. После статьи в «Смене» — «Реакционное жонглерство (об одной вылазке литературных хулиганов)» — «жонглеры» больше не выступали.

У Хармса выходили книжки рассказов и стихов для детей. Их оформляли такие художники, как Владимир Татлин, Вера Ермолаева, Юрий Васнецов, Владимир Конашевич. История... А тогда она была просто жизнью.

Поэты-чинари Хармс и Введенский решили объединиться с художниками, создать что-то вроде академии левых классиков. Обсуждали с Малевичем свою идею — бороться с халтурой... У критиков Хармса была другая идея: «утопить Хармса вприпрыжку на топоре». Это из статьи критика-недоумка «То-

пор для детей». Она появилась после публикации волшебного по своей детской игривости стихотворения «Иван Топорышкин».

Олейников посвящал маме стихи и дарил ей книжки:

Прими сей труд,
Он красотой напоминает чай...

В день, когда праздновался (!) месяц со дня моего рождения, он написал на клочке бумаги:

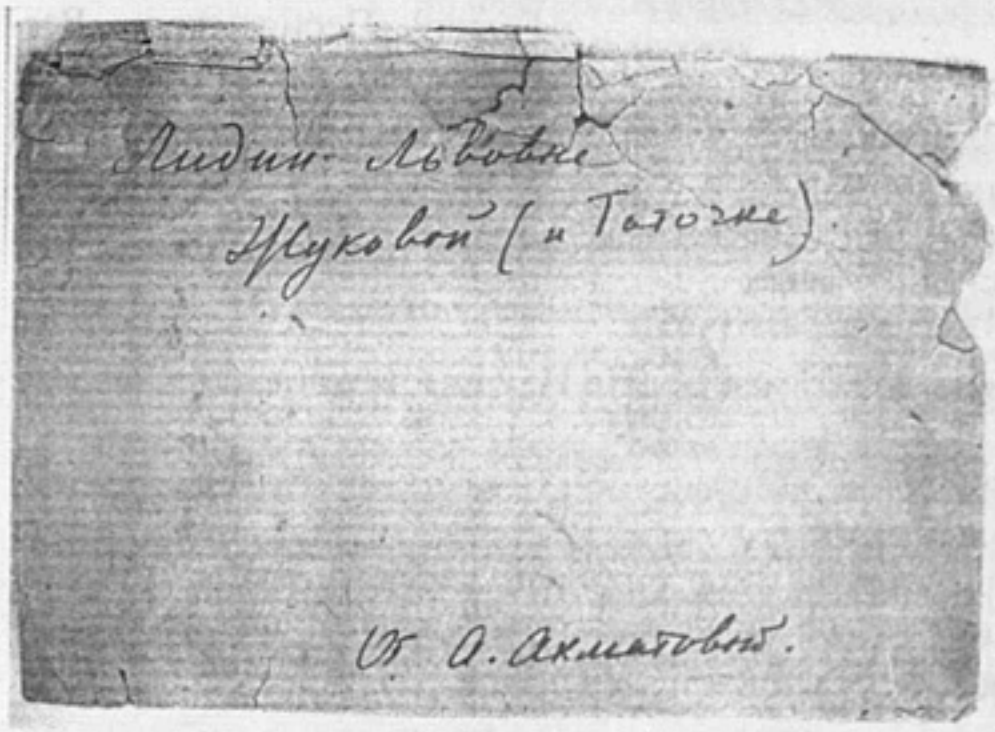
Лиде (семейству Жуковых)
Среди белых полотенец,
На роскошном тюфяке
Дремлет дамочка-младенец
С погремушкою в руке.
А теперь, друзья, взгляните,
На родителей Наташи:
У нее папаша — Митя,
Лидой звать ее мамашу.
Поглядите, поглядите
И бокалы поднимите.

Посиделки в маминой нью-йоркской квартире всегда были долгими. «Мог бы Хармс встретиться с Галичем в Париже?» — спрашивает у мамы ее друг, московский художник. «Мог бы, если бы не исчез...» — отвечает ему мама. «А Галич? Мог бы он вернуться в Москву?» — продолжает тот. «Идиотский вопрос, — говорит мама. — Его уже нет, Саши Галича... Мой брат Сережа с ним дружил... «Блажени изгнани правды ради» — вот что написано на его надгробном камне на кладбище Сент-Женевьев де Буа». «А у раннего Маяковского помните, что написано?» — говорит мамин друг.

Убьете,
похороните,
выроюсь!

Уже ночь. Мамины гости не расходятся. Страшно так поздно выходить на улицу в Нижнем Манхэттене, не в самом безопасном районе Нью-Йорка. Пластинка Галича все крутится.

Когда я вернусь,
О, когда я вернусь!..
Когда я вернусь,
Я пойду в тот единственный дом...



Конверт с письмом с подписью Анны Ахматовой, адресованный Лидии Жуковой и ее дочери

«Снова август» — эту песню Галич посвятил Ахматовой. Мама рассказывает про 42-й год, про мангалочный ташкентский дворик. Про то, как Анна Андреевна спустилась со второго этажа, прошла через сени, в которых мы жили, села на стул и прочла свое новое стихотворение «Мужество»: «Час мужества пробил на наших часах...»

«Эти слова, и этот жесткий, суровый голос давали силы, чтобы выжить, пережить полуголодное ташкентское существование, — говорит мама. — Мы уехали из Ташкента раньше Ахматовой и вскоре получили от нее письмо и книжки». Ма-

ма вынимает из ящика своего секретера письмо Ахматовой. «Вот оно. Только осторожно. Конверт совсем хрупкий, пожелтел».

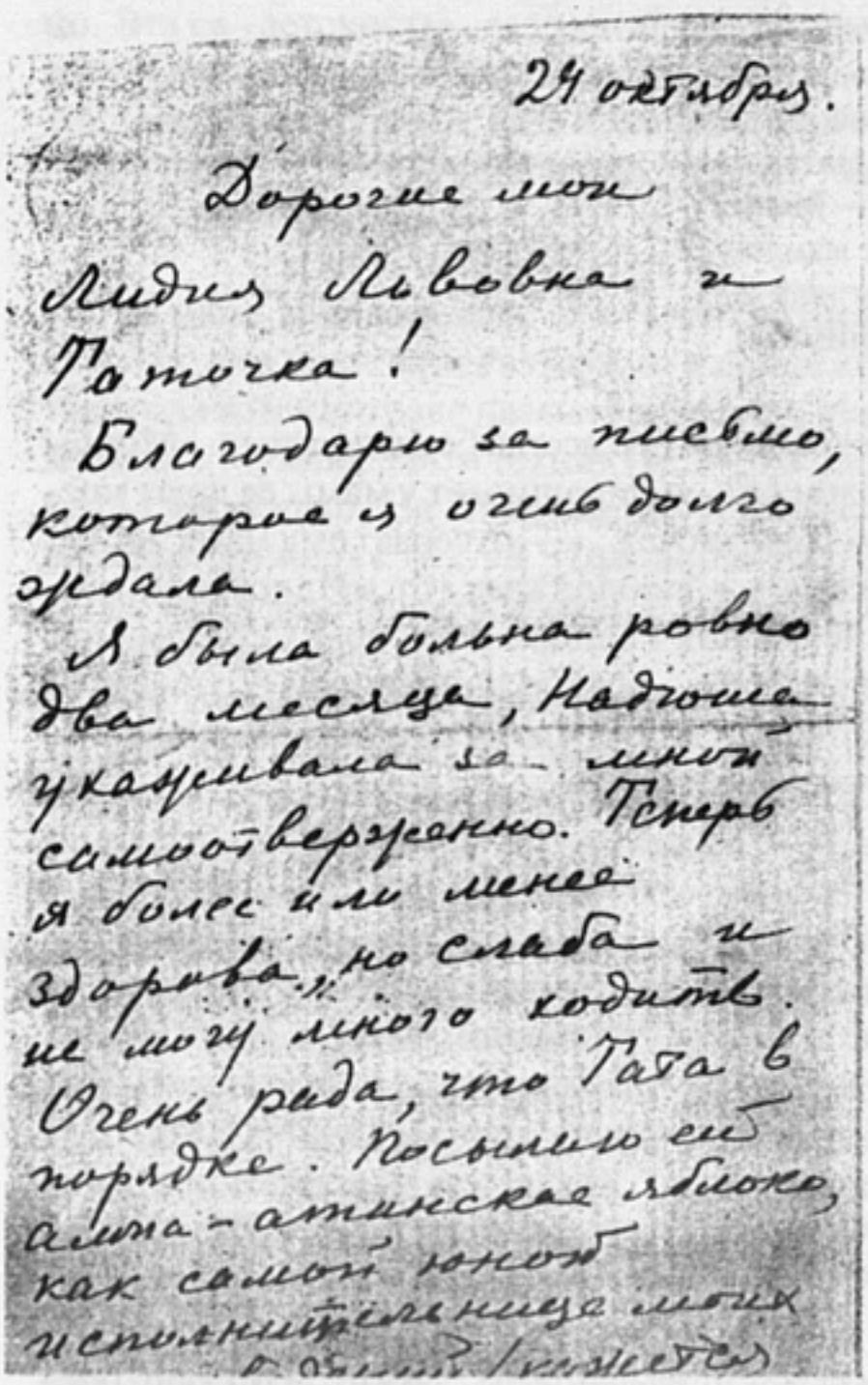
Письмо передается из рук в руки.

24 октября

Дорогие мои Лидия Львовна и Таточка!

Благодарю вас за письмо, которое очень долго ждала.

Я была больна ровно два месяца. Надюша ухаживала за мной самоотверженно. Теперь я более или менее здорова, но слаба и не могу много ходить.



Фрагмент письма Анны Ахматовой

Очень рада, что Тата в порядке. Посылаю ей алма-атинское яблоко как самой юной исполнительнице моих произведений (кажется, так нельзя сказать) и в награду за то, что она наконец здорова.

Сегодня у меня трудный почтовый день. Уезжают Луговские, и я хочу написать всем московским друзьям. А их много. Но это хорошо, когда много друзей и они не забывают друг друга.

Володя писал мне, что Янковский передал ему мою книгу.

Желаю вам обеим всего светлого, нежно вас целую. Еще напишу.

Ваша Ахматова».

Когда я делала что-нибудь не так, мама говорила: «Не забудь, кто ты такая! Ты самая... самая юная исполнительница произведений Ахматовой. Высокое звание! Это на всю жизнь!»

Мама снова возвращается к Галичу. «Песня исхода». Все так близко, так пережито... Эта песня — прощание с друзьями, с Виктором Некрасовым и его женой Галей.

И от этих усатых шатий,
От анкет и ночных тревог —
Уезжаете?! Уезжайте,
Улетайте — и дай вам Бог!

И эпиграф к этой песне неслучайный: «...Но Идущий за мною сильнее меня» (*от Матфея*)...

Галич знал, почему взял такой эпиграф — он сначала простился с Некрасовым, а потом полетел вслед за ним.

«Все мы немного Идущие в этом мире, сильные... и очень слабые. Гложет меня этот вопрос — нужно было или не нужно идти вслед?» — об этом думает мама... Поэтому постоянно возвращается к Галичу.

Начало 80-х. Главный мамин американский друг адвокат Джонатан Лэш преподнес нам однажды приятный сюрприз. Он позвал к себе в гости компанию кинозвезд, обитателей «Дакоты». Незадолго до этого уже не в первый раз мы смотрели с мамой «Касабланку». И вот перед нами американская

звезда, жена героя «Касабланки» Хамфри Богарта — Лорен Бэколл. Сон это или не сон?

Мама и Лорен сразу же «застряли» друг возле друга. Весь вечер просидели рядом на диване — прокручивали и прокручивали каждая свою жизнь. Прощаясь с Бэколл, мама произнесла: «It is all the same...» а Бэколл ответила: «But different»[1]. И она была права. Разве прикоснулось к ее жизни то, что никогда не оставляло маму в покое, о чем она думала постоянно.

Из «Эпилогов»

Один из исследователей творчества Достоевского, Леонид Гроссман, писал, что «памфлет на революционное движение», обличительный пафос «Бесов» не удались романисту. Дескать, нет в романе ни 1-го Интернационала, ни социалистических союзов рабочих, ни массового хождения в народ. Теперь мы знаем, что революция была всего лишь авантюрой кучки, при чем тут все это, эти интернационалы и кружки? Достоевский не только угадал, он увидел и понял, в чьих руках будет русская революция, что несет она с собой, какой распад, какие беды. Петр Верховенский прежде всего учит доносить. И все доносят, боятся друг друга и убивают Шатова на всякий случай — вдруг донесет! Знакомая картина! Значит, все это было, было. Заманивают на окраину, набрасываются, сбивают с ног и «аккуратно и твердо», «прямо в лоб», «в упор» спускают курок. Точно как в наших застенках и лагерях, «аккуратно и твердо», во имя общего дела.

На своей последней пирушке Джон развлекал гостей, не подозревая, что больше этого никогда не будет. Сначала у него разболелись желёзки, а потом все случилось очень быстро — госпиталь, и Джона не стало. Мама скончалась вскоре после него. Много людей пришли с ней проститься. Движение транспорта возле похоронного дома на Ист-Бродвее было приостановлено. Жена кинорежиссера Славы Цукермана (в Нью-Йорке с большим успехом прошел его фильм «Жидкое небо») сказала мне в этот день: «Как Лидия Львовна умудрилась до последних дней жизни оставаться совсем молодой... ну прямо девочкой?»

В 1995 году, через десять лет после маминой смерти, ко мне пришли американские лингвисты из Вашингтона и стали говорить, что «Эпилоги» очень «кинематографичны», и предлагали каких-то сценаристов, «тонко чувствующих Россию». Я слушала и злилась. Как можно почувствовать тех «особых людей», рядом с которыми прошла мамина молодость? Тех, о которых написал Даниил Хармс:

Как хотите
как хотите
но надо согласиться
что в наших мыслях
живут особые люди

С самого раннего детства я жила в атмосфере маминых воспоминаний. «Я хочу, чтобы мамины «Эпилоги» и мои «эпилоги» были вместе» — сказала я тогда американцам. И сама села писать сценарий «Ниточка, иголочка, булавочка, утюг». Правда, в итоге получился не сценарий, а киноистория. Вскоре в издательстве «ЗебраЕ» выйдет эта моя книга «О...». Она — о той самой хрупкой олейниковской ниточке, которая не позволяет нам проститься с прошлым.

В книге есть эпизод, когда к маме приходит в гости подруга ее юности Ирина Мейерхольд со своим вторым мужем (первым был режиссер Лео Оскарович Арнштам) артистом театра и кино Василием Меркурьевым, и мама рассказывает им, почему ей пришлось уйти из журнала «Искусство кино», где она заведовала отделом критики и где главным редактором в то время был И.А.Пырьев.

Москва. Квартира на Шмитовском. 1946

Комната Екатерины Даниловны.

И р и н а. Зачем ты ушла из журнала?

[1] «У всех одно и то же». — «Но только разное» (*англ.*).

Л и д а. Я ушла? Я не ушла. Началась очередная кампания против...

Эйзенштейн уже числился в формалистах. Не угодил Сталину своим «Иваном Грозным». Я готовила к печати отрывок из его записок о режиссуре, который так хотел опубликовать Пырьев. Разыгрался страшный скандал. Собрали специальное совещание Комитета по делам кинематографии и постановили нашего лауреата с редакторства снять, а редакцию разогнать. Обычно беспринципный раболепствующий Пырьев, вечно пьяненький, на коллегии был на высоте, не каялся, нас с Юреневым, своих оруженосцев, выгораживал. Мне он позвонил домой: «Деточка, тебе придется подать заявление об уходе. Но мы еще с тобою поработаем!»

Но с кино проститься было трудно. В 1952 году в серии «Мастера советского кино» вышла мамина книжка «Народный артист СССР Василий Васильевич Ванин». А в конце 40-х — начале 50-х мама «моталась» по стране в холодных поездах, зарабатывала в командировках деньги и цистит, писала отчеты об увиденных спектаклях в сибирских театрах для перефирийного отдела ВТО. Штатной работы больше не было. Ее рецензии уже не появлялись в столичных газетах.

Из «Эпилогов»

Театрального критика, как правило, пускают за кулисы. Он там дома. Там колдуют, и он к этому причастен. А потом ажиотаж премьер, работа за столом, книги, вчитывания, и вот она, свежая полоса с твоим именем. Не жизнь, а малина! Это для тех, кто не знает, что такое «космополитизм», кампания против театральных критиков — «антипатриотистов», которым и «свиней нельзя доверить пасти». Насчет свиней — это не фигурально, это цитата из «ЧО нашей партии». И вот просыпаются утром трудящиеся великой советской державы и читают в центральных, областных, районных газетах, в многотиражках бань и пивных, что появились в стране опасные враги — театральные критики. Большинство и не знает, что это за звери такие, театральные критики!..

Наши семь квадратных метров оказались вместительные! Одной «безродной» мамы им не хватает. Из Ленинграда приходит «уплотнение». На нашу площадь сваливается еще один космополит, мамин брат Сергей Львович Цимбал. Родственники-космополиты «осмысливают бессмыслицу» и бегают по инстанциям, безнадежно доказывая, что «свиней пасти» они, может быть, еще и могут. Друзья их не оставляют. Приходит в гости Борис Михайлович Тенин с Лидией Сухаревской. Звонит по телефону Раневская. Заезжает Ростислав Николаевич Юренев с женой Тамарой. На столе картошка с подсолнечным маслом и квашеная капуста. Водочка.

Мамы всегда нет.

Вот она опять уезжает в командировку. Я вижу, как она идет вдоль забора с маленьким чемоданчиком в руке. Чемоданчик тяжелый. Я долго вижу ее из окна, а потом долго ее жду.

Когда мама дома, нам так хорошо. Иногда она не разговаривает по телефону. А иногда не уходит вечером в театр. Тогда мы с ней сидим, закутавшись в один плед, и мама читает мне стихи. Она знает наизусть все стихи. Те, которых не знает, наверное, плохие. «Давай про императора!» — прошу я.

По синим волнам океана,
Лишь звезды блеснут в небесах,
Корабль одинокий несется,
Несется на всех парусах...

«Давай все любимые!» Мама читает все любимые стихи. Все подряд. И, конечно, Заболоцкого:

В краю чудес, в краю живых растений,
Несовершенной мудростью дыша,
Зачем ты просишь новых впечатлений
И новых бурь, пытливая душа?

Новых впечатлений и новых бурь всегда просила мамина «пытливая душа» до самой ее смерти. «Эпилоги» — их отражение.

ЛИДИЯ ЖУКОВА

Эпилоги

Лидия Жукова. 1926

Фото М.Наппельбаума

Эйхенбаум

В первое же лето по возвращении домой в мою жизнь вдруг ворвался Коктебель. Со всей своей торжественной пустынностью, напористыми ветрами и камешками, так нежно расписанными морем. Тогда еще жив был над этим дальним берегом дух Волошина...

«Смотри, — сказали мне, — Эйхенбаум!» Конечно, я знала это имя. Но в университете у него не училась, знала только, что он легенда, этот Эйхенбаум, со своим «формальным методом», открывавшим в литературе новое.

И вот он плещется тут, и эти усики. [...]

В то лето в Коктебеле было весело. Никто и не думал, что в декабре убьют Кирова и начнется очередное светопреставление.

А пока что из соседних болгарских деревушек, где можно было разжиться всякой всячиной, жбанами притаскивали вино и кровавые помидоры, и ночами на пляже, под мигание звезд, все это уничтожалось с песнями, стихами и болтовней. К нашему общему несчастью, больше всех любил петь Борис Лавренев. Пел он хрипловатым фальцетом и фальшиво. Как говорят певцы, на кирпич выше. Или ниже. Наталья Васильевна Крандиевская, тогда еще супруга «графа», прибывшая худеть, на этих наших посиделках срывалась с диеты и потом каялась. И снова грешила. Помню жареного красавца гуся. Это было художественно, как она с ним разделывалась. [...]

Вот на этом сплаве моря, ветров, вина и кипения общественных страстей заварилась наша многолетняя дружба с Эйхенбаумом. В Ленинграде мы перезванивались с ним каждый день и болтали, как подружки, о чем угодно, чаще ни о чем. Иногда он говорил, как ему пишется. «Придумайте заголовок для статьи», — это уже был особый, экстренный звонок. И я «придумывала». Он дружил на равную, не позволяя мне ощущать его превосходство. И не только потому, что он был хорошо воспитан. У него это было в крови. Но это не значит, что он был «прост». Это Ленин у Горького «прост как правда». А люди вообще не просты, все до одного. Так что Горький сказал неправду. Эйхенбаум был обаятелен, добр, он много улыбался. Он был ласков с людьми, но за этим все было непросто. С улыбкой говорил он о том, что у его розоволосой Раечки «поклонники». С улыбкой! А он страдал. Он много страдал в жизни.

Я не помню, чтоб он когда-нибудь спорил. Он никому не навязывал себя, свои мнения. Он не настаивал на себе. Когда ему самому все было ясно, а с ним не соглашались, он улыбался. Должно быть, это и есть высшая форма высокомерия, высокомерия как самозащиты.

Он был истый санктпетербуржец. В эвакуации я получила от него, в ответ на мое, письмо, которое так и начиналось: «...Так и пахнуло на меня нашими санкт-петербургскими вечерами».

В первый день войны, оглушенные радио, Молотовым, молвой, мы сговорились с ним встретиться у Екатерининского скверика, прямо у входа. Многопудовая императрица со всеми своими красавцами в камзолах оказалась в центре взъерошенной, сбитой с толку перепуганной толпы ленинградцев. Я и не пыталась протиснуться к входу, мы встретились на Невском. В тот день в нашем хмуром городе было настоящее лето. И люди были одеты по-летнему и казались более праздничными, чем обычно. И все это было странно, нереально — лето, цветастость, война. Милый Борис Михайлович! Он был так же улыбчив, так же спокоен. Мы потоптались, не зная, что и сказать. И вдруг он заговорил про «Хаджи Абрека» — первую, совсем не лучшую лермонтовскую поэму — заинтересованно, погруженно. Что с ним? Что за небожительство! При чем тут этот «Хаджи Абрек»? И сколько я ни пыталась перевести разговор, он опять: Хаджи Абрек, Хаджи Абрек. Может, он прятался от самого себя, от надвигающегося ужаса? [...]

Изгнанный из Пушкинского Дома, оторванный от привычной ему биосферы, разжалованный, уничтоженный доктор наук (из него можно было сделать сто докторов), Эйхенбаум теперь перебивался с Лизкой и Ольгой с хлеба на квас.

За что все-таки его травили? А как же? Ведь «Формальная школа»! Сначала их было трое — Эйхенбаум, Тынянов и Шкловский, триумвират, открывший новое в литературоведческом мышлении. И они были друзья.

Но Витя переехал в Москву, Тынянов умер в разгар войны, в 1943 году. К космополитическому шабашу, к разгрому Пушкинского Дома Эйхенбаум остался один. В сущности, он один расплачивался за формальный метод, за

начало исследовательских принципов, известных сегодня под именем структурного анализа. Сейчас в американских университетах Эйхенбаум — диссертационная тема. Жаль только, что зачатый «Формальной школой» структурализм чаще всего сужается теперь до опасных пределов, когда уже не остается места для поэзии в поэзии, когда формулируется то, что не поддается формулам, когда все расщеплено, как атом, и нет непостижимости и тайны творчества, тайны личности поэта. [...]

Книга Эйхенбаума «Анна Ахматова. Опыт анализа» первый раз была напечатана в Петрограде. Было это в 1923 году, когда Ахматова еще не была той Ахматовой, которой стала, — поэтом эпохи. И Эйхенбаум не отошел еще тогда от узкоформального метода, но как захватывает, как увлекает динамика этой его структуралистской работы, как строго — академически и вместе с тем эмоционально — расследуется ученым поэтика «женской лирики» Ахматовой. Он ищет в ней «насыщенность смыслового пространства», естественность — результат взволнованности. Эйхенбаум говорит, исследуя синтаксис, о чувстве, которое находит себе в ахматовских строчках «новое выражение», о стремлении поэта к «лаконичной энергии». Расщепляя, он ищет целое, не покушаясь на то, что не объяснишь, на тайну. Когда только-только появился Хемингуэй, Эйхенбаум сказал мне, что плакал над «Прощай, оружие!». Формалист, он плакал, он обливался над сентиментальным вымыслом слезами...

Я читала его дневники. Это страшный документ. В дни ждановской кампании он методично, день за днем заносил на бумагу свои самоотчеты, садизм заседаний, голосований, выступлений в Пушкинском Доме. Тон этих записей страшен эпичностью. Факты без комментариев и оценок. Впрочем, изредка он срывался и называл вещи своими именами...

На первом экстренном собрании, в разгар этих ждановских бесчинств, Эйхенбауму, как и прочим, было предложено выступить. Запись в дневнике: «Я встал и сказал, что с постановлением не согласен». Но прошло несколько дней, пытка продолжалась, и ему вторично было предложено высказаться. Та же скупость записи: «...считаю свое первое выступление ошибочным. С постановлением партии и правительства согласен». Жутким кажется в этом позоре отступления — покой. Покой безнадежности. Струсил ли он, человек ясный, чистый? Может быть, и так. Что мудреного испугаться наставленного на тебя клинка! Но могло быть и другое, могло сработать привычное эйхенбаумовское внутреннее упрямство — он ведь никогда не спорил, когда знал, что все равно его не поймут. Ведь и Ахматова поступила так же, когда любопытствующие иностранцы спросили ее, согласна ли она с постановлением. Она тоже была неразговорчива и отрезала: «Согласна!»

Книга Эйхенбаума об Ахматовой не потеряла своей свежести и сегодня, через шестьдесят лет после ее первого опубликования в Петрограде. Когда я читала дневники Бориса Михайловича перед отъездом из Москвы, я не знала еще об одном обстоятельстве, которое могло быть причиной дополнительных его мук. Разбирая сборник «Четки» в своей книге «Анна Ахматова», Эйхенбаум обращает особое внимание на новый для ее творчества слой церковно-библейской речи, «речи витийственной, которая вступила в сочетание с разговорной и частушечной». В своем скрупулезном анализе поэтики «Четок» Эйхенбаум приходит к выводу, что образ лирической героини здесь двойствен: «Тут уже начинает складываться парадоксальный своей двойственностью (вернее — оксюморонностью) образ героини — не то «блудницы» с бурными страстями, не то нищей монахини, которая может вымолить у Бога прощенье». Формула, совпадающая с ждановской. В своем знаменитом докладе большой знаток поэзии Жданов произнес почти эти же слова: «Полумонахиня, полублудница». Бывают всяческие совпадения. Но могло же быть и иначе, могло быть, что старательные референты наткнулись на эйхенбаумовский текст и, вырвав его из контекста, оторвав от аналитического его смысла, лишив саму лексику Ахматовой образности, придали его словам тот вульгарный, бранный характер, в котором нет решительно ничего общего ни с парадоксальным образом героини ахматовской лирики, ни с методом анализа и выводами ученого.

Лидия Жукова
в Японии.
Конец 20-х годов

В дневнике Бориса Михайловича я не нашла ни слова об этом цитировании его работы, об этой грубой, злостной передержке его слов и мыслей. Слово «блудница» у него закавычено, выведено из ряда, оно использовано не в прямом, а в широком смысле как образ суетности человеческого бытия, вселенской греховности, выход которой в обращении к Богу: «Все мы бражники здесь, блудницы, как невесело вместе нам...»

Что мог чувствовать Эйхенбаум, слушая доклад Жданова, в котором так странно, так искаженно отозвались его собственные слова?!

Мысль о поисках Бога, во что они это превратили? Он и дневнику своему не доверил эту предательскую историю с цитатой из его книги об Ахматовой...

В зиму, сразу после Коктебеля, праздновалось пятидесятилетие Бориса Михайловича. Все кажется неправдоподобным, когда всплывает в памяти этот ве-

чер. Неужто я сидела за столом рядом с Тыняновым, а напротив возвышался «Форсайт» Мариенгоф?! А потом с этажа завернули Женя Шварц с мраморной своей Екатериной Ивановной. Появились и эйхенбаумовские визави по лестничной площадке Миша Козаков и Зоя. Под редакцией Эйхенбаума в ту пору выпускался Гоголь. Утром я отправила ему телеграмму: «Вывих ноги мешает этот день быть с вами. Подколесин». Телеграммы этой, ее плоского юмора я, спохватившись, ужасно стеснялась, когда кто-нибудь из гостей ехидно пожимал плечами: «Кто бы это мог быть?» А Тынянов все вертел эту злосчастную бумажку и все смеялся. Да так благодушно, так незлобно!

Эйхенбаумы устроили на этом дне рождения «музей»: труды ученого, его старые тапочки... Эти тапочки снимали всякий пафос. Была у Бориса Михайловича такая прелестная черта — подшучивать над самим собой...

Экстраваганцы Вали Стенича

Одним из новых наших знакомых, нашим завсегдатаем стал Валя Стенич. Он сам про себя говорил, что он «городской сумасшедший». В питерских интеллигентских кругах его, действительно, знали все. Он был популярен и в Москве — и как блестящий переводчик, и как оригинал и эксцентрик, единственный в своем роде. Во-первых, он был денди. Так про него сказал еще Блок, хоть он и не одобрял этот дендизм. Блок тогда мыслил «правильно».

На фоне нашего убогого быта Стенич выглядел, как «орхидея на помойке». Этот афоризм я украла у Фаины Георгиевны Раневской. Всегда отутюженный, накрахмаленный, отдраенный в своем единственном буклистом сером пиджаке, Валя действительно был среди нас орхидеей.

Я не помню, чтобы он когда-нибудь говорил на политические темы всерьез. Но насчет советской власти Стенич прохаживался так остро и метко, что я не очень понимаю, как это все уживалось с нашим домом, с моим Митей, с его верой в коммунистическое далеко. Митя тогда еще не был «задумавшимся», хоть от многого уже поеживался, от чисток, уклонов, посадок, от студенческой газеты с проработкой Есенина как нытика и оппортуниста, от вползающего в наш быт тартюфства. Они были очень забавны, он и Стенич рядом. У Мити была суконная синяя толстовка, вроде китайской униформы, но Валино щегольство, его галстуки и отливающие блеском крахмальные воротнички ему импонировали, это был Стенич такой, какой он был, в этом была его дерзость, нежелание жить по чужой указке. И Митя любил его таким.

Настоящая фамилия Стенича была Сметанич, он был родом из Сербии, но вряд ли помнил родину, а помнил старый Петербург, весь он был из этого старого Петербурга. Отец его был богатым человеком, до революции владел громадным магазином антиквариата, это был очень знаменитый магазин на Невском, на той стороне, где Дума, ближе к Неве.

В «Астории», в совершенно недоступном для нас ресторане, у него был приятель, случайно затерявшийся, врангельского баронского рода. Этот «Врангель» был там в конце 20-х метрдотелем и был в этом амплуа блестящ. Мы видели его однажды — важный, с длинным, как у англичан, подбородком и пышной седой шевелюрой. Валя его обожал, выведывал у него всякие интересные байки и потом посвящал нас в эти тайны мадридского двора, а когда он пересказывал эти врангелевские новеллы, глаза у него блестели под стеклами очков, он был в своей стихии.

Он был блестящий рассказчик, Валя Стенич, но никогда не помнил своих рассказов и не в состоянии был их повторить, — все это были вспышки, экспромты, тут же улетучивающиеся с дымком папиросы. «Жить в стране, где три четверти населения сидит орлом, — это унизительно». Однажды, сидя за столом с рюмочкой водки, он сочинил сценарий. «Жили были на одном заводе Гуд и Шлехт. Гуд горел на работе, а Шлехт вредил. Как-то ночью этот Шлехт просверлил дырочку, и из дырочки пошла лава. Предзавкома Настя заткнула дырочку пальцем и так героически простояла до утра. Шлехта сажают, а Гуд вступает». Вот и весь сценарий. В нем вся советская драматургия с

ее в основном неизменным, только чуть варьирующимся конфликтом: героизм и вредительство. Достаточно вспомнить погодинскую пьесу «Темп», написанную уже позже, воспевающую первую пятилетку. Прямо-таки сколок со стеничевского сценария...

Стенич дружил с московскими писателями, он был центром модной тогда писательской компании — Никулин, Ильф, Петров, Катаев, Левидов, Олеша. Кстати, удивила меня сноска в четырехтомном издании Мандельштама в Нью-Йорке: «Стенич — приятель Олеши». Вот и все, что, оказывается, можно сказать о Стениче. И почему-то из всех его друзей выбран один Олеша.

Он любил гусарские выходки последней московской богемы, в Москву ездил часто и всегда привозил оттуда массу всяких увлекательных историй. Про Ленинград он говорил, что нельзя жить в городе, в котором торцы. Тогда Невский еще не был асфальтирован, и я помню, как наводнение 1923 года вывернуло дыбом, выкорчевало, расшвыряло этот уличный деревянный паркет, эти торцы во все стороны, и как это было страшно, и как напоминало о «Евгении бедном». Валя любил столичный шум, его торцы не трогали, не умиляли. Он кружился в хороводе знаменитостей и сам был знаменитость. Неужели и Валентин Катаев, единственный из них живущий, действующий и ныне, маститый, злой, верный сын своего времени, написавший некогда прекрасный роман «Белеет парус одинокий», а сегодня, за восемьдесят, «бегущий за комсомолом» сюрреализма, неужели и он кружился в этом бесноватом мальчишеском хороводе?!

Когда переносили прах Гоголя на Новодевичье, кто-то из веселой компании якобы украл ребро писателя. Странная забава! Приехав из Москвы, Стенич взахлеб рассказывал об этой малоправдоподобной истории, попутно украшая ее всякими нюансами и деталями. То ли это была их общая выдумка, этой расшалившейся взрослой детворы, то ли плод неистощимой фантазии одного Стенича, только это гоголевское ребро, будто таинственно вернувшеся восвояси, обрело силу чисто гоголевской фантасмагоричности.

Мы привыкли к розыгрышам Стенича. Откуда-то выволок он на свет Божий старую «Биржевку», уже в те дни доисторическую желтую газетку «Биржевые ведомости», напялил на голову цилиндр и пошел фланировать по Невскому, дразня этим маскарадом. Можно бы вспомнить желтую кофту, да нет, не то, он-то эпатировал не мирных буржуа, а «органы», навлекая на себя опасное их внимание. Кстати, о желтой кофте. На одном из собраний в Союзе писателей, «под занавес» моего там существования — кажется, уже были визы в кармане, — Евтушенко, как всегда с эффектами заправского эстрадника, выдал жалостную историю о том, как бедному Володечке Маяковскому нечего было носить и как бедная мама скроила ему эту желтую кофту из какого-то одеяла или скатерти, точно не помню...

Жили Стеничи, Валя и его жена Любочка, фифа и модница, на канале Грибоедова в писательской надстройке, среди богов ленинградского Олимпа. Их квартира была впритык с квартирой Бориса Корнилова, замечательного поэта. Когда в том же 37-м к Корнилову пришли его забирать, он читал какую-то книжку. И до самого утра, пока они шарили и усердствовали, Корнилов не повернул головы, он просидел так всю ночь, уткнувшись в книгу, не удостаивая вниманием незваных гостей. Валя как бы невзначай видел это...

Стенич любил красивые вещи, и в квартире у него было красиво. Они жили от гонорара до гонорара. В первые дни покупались в знаменитом магазине на Невском, 112 «Смерть мужьям» самые изысканные туфли на самом высоком каблуке, в дом втаскивалось красное дерево. Насчет туфель — это был Валин героизм, он был скуповат, но Любочка не могла иначе, она всегда была роскошной. Потом неделями ели один гороховый суп. До следующей получки и следующих излишеств. Особым почетом пользовался у Вали его письменный стол, совершенно простой и вместе с тем аристократ, изысканный красавец, напоминавший пушкинский на Мойке, тот, на котором и по сей день — последние оборвавшиеся строчки поэта... В карма-

не смешного короткого Валиного халата всегда торчала специальная тряпка, и он поминутно ее вытаскивал, чтобы стереть с бархатно-вишневой сверкающей поверхности своего любимца только им одним примеченную пылинку. Он никогда за этим столом не работал. С вызывающей откровенностью он говорил, что не способен писать свое, что настоящему писателю пишется и на подоконнике, и в милицейской будке, а у него вот этот александровский уникум, а не пишется. В минуты таких горьких признаний он говорил, что он «самый веселый импотент в мире». Переводчик он был превосходный, и дело не только в том, что он знал европейские языки в совершенстве, — он открывал литературу, он угадывал и чувствовал, как мало кому это дано.

От Стенича мы впервые услышали терпкие для нас, неведомые имена Джойса, Дос Пассоса, Хемингуэя. Он дружил с Брехтом, он лично знал многих писателей Запада, приезжавших в Ленинград. В осенние дни 36-го года он прибежал к нам с сенсацией: приехал Андре Жид. Он тут же окрестил его Андрюшкой Жидом, успел встретиться с ним пару раз и рассказать кое-что, в частности о «льюбянке», привлекшей особое внимание писателя. Андре Жид очень интересовался социалистическим реализмом и формализмом. Он пытался это понять. Стенич не дожил до книги Андре Жида «Возвращение из СССР», до его с такой точностью отобранных слов, перечитанных мной уже здесь: «Рабочие считают себя счастливыми. Их счастье основано на надежде, отчаянье, вере и неведенье». Если бы дожил, наверное, услышал бы в них отголоски своих бесед с хитроумным французом.

Об аресте Мити Валя узнал в Москве. Был конец мая, самое питерское время, когда ночи становятся поэмой, а днем холодное солнце, и город пропах корюшкой, особым запахом свежей реки и свежих огурцов, когда с Кузнечного рынка, что рядом с нами, тащишь огромную, не в обхват, охапку черемухи, и еще не пошла Ладога, не двинулся лед, и тепло, и пока жить бы и жить. Утром, не заезжая домой, Валя примчался ко мне. Уже не к нам с Митей, а ко мне. Мы уже жили тогда на Разъезжей у мамы, рядом с улицей Достоевского. Дом был достоин его процентщицы. В тесных клетушках нашей квартиры, должно быть, обитала некогда та самая нищета, квартировалась у какой-нибудь немки за три рубля в месяц с самоваром и чаем, о которых мы знаем благодаря его ранним романам. Две наши комнатенки, моя и Митина, были опечатаны, как положено, красным сургучом. Мне оставили только обиталище нашей маленькой дочки с крошечной плетеной кроваткой и игрушками — затрепанными, с выдранной паклей куклами (Стенич тут же окрестил их старыми проститутками) — и еще с детским креслицем с дыркой посредине. Валя неуклюже топтался — сесть в детской негде, не на что — и, глядя на меня подслеповатыми глазами, с непривычной для него растерянностью сказал: «Я вас не оставлю. Я научу вас переводить. Вы не пропадете...» Чем он мог со мной поделиться, чем еще помочь?!

У него был роман с Шурой Дикой, роман в письмах, совсем как в галантный век фижм и кринолинов. Где эти письма? Он исписывал тонны бумаги, значит, было о чем писать, и перо шло легко и свободно. Шура жила в Москве, была замужем. Он дружил с ее мужем, Алексеем Денисовичем Диким, знаменитым режиссером и актером, — во втором МХАТе гремела его замятинская «Блоха» в декорациях Кустодиева. И Дикого замешали в какое-то дело, и он отсидел свое, но каким-то чудом выкарабкался. А Валя с Шурой пришли ко мне осенью того же 37-го, это было уже в Москве. Мы не знали, о чем говорить. Все было и больно, и страшно. И буквально через несколько дней после этой натянутой и такой нерадостной встречи его арестовали. Не стало и Стенича. [...]

Теперь моя жизнь — сплошные эпилоги. И один из них — Нью-Йорк. Из Чикаго мы перетащились в Нью-Йорк. Нью-Йорк, как и Париж, был для меня литературным понятием, пусть так, но он не был и совсем чужим. Благодаря Стеничу.

Этот город был для меня живым. И он представлялся мне прекрасным, пусть с черными провалами, пусть заплеванный, со всеми своими Ист-сайдами и Гарлемами, пусть грязный и опасный, но грандиозный и великий.

Стенич переводил Дос Пассоса и приходил к нам весь пропитанный его «42-й параллелью», душой, вкусами, запахами послевоенной Америки, неуловимой для нас и уклончивой. Он посвящал нас в новый для тех времен творческий метод писателя, соединявшего свои просто и легко написанные главы с «хроникой», «киноглазом», со сложными, иногда не поддающимися расшифровке абзацами, написанными торопливо, обрывисто, без знаков препинания, набегающими одна на другую оборванными фразами, словно он боялся упустить из этого своего «потока сознания» малейшую крупицу. Хроника поколения, названного Гертрудой Стайн «потерянным», для Дос Пассоса, для этого замечательного и полузабытого сейчас писателя, была чем-то большим, чем хроникой жизни его «маленького человека» (это сближало его с Чаплином), она становилась эпосом, когда в его поэтичных, сбивчивых, грустных и таких личностных, таких субъективных «хрониках» раскрывалась панорама политической, социальной, психологической жизни мира. Валя учил нас понимать эту литературу.

Как-то он явился к нам «на бровях». Потом это сочиненное им «на бровях» стало очень популярно, но никто уже не помнил, что это Стенич. Он был пьян, что с ним случалось совсем не часто, но тут он «омывал» событие. Он притащил нам свежий, тугой, вкусно пахнущий экземпляр своего очередного Дос Пассоса, на этот раз это был «1919 год», последний из переведенных им романов. Кто-то понемногу стащил у нас все эти книжки, всего Дос Пассоса. И из библиотек они тоже постепенно исчезли. Естественно, Дос Пассос отмежевался от коммунизма, который ему усиленно навязывали. «Я только старомодный почитатель свободы, равенства и братства», — эту его декларацию я прочитала уже здесь, в Америке. А на карте нашла цифру 42, рядом с параллелью, разрезающей Нью-Йорк.

И вот он, один из моих эпилогов. Жарким днем я шла по субтропическому Нью-Йорку, по этой 42-й параллели, и Манхэттен, его пестрые, сумасбродные, достающие до неба улицы были улицами моей молодости, когда первый из романов Дос Пассоса, переведенных Валей, «Манхэттен», лежал у нас на столе.

Хармс

[...] Хармс был совсем другое. Он не только взял себе англизированный псевдоним, отказавшись от своей фамилии Ювачев, он и одевался, как «денди лондонский». Этих настоящих денди он никогда не видел — пришлось самому придумать себе нечто «лондонское». Он носил короткие серые гольфы, серые чулки, (увы, из грубой вигони), серую большую кепку. То и дело он прикладывал к этой кепке пальцы, когда здоровался с встречными столбами. Он почему-то здоровался со столбами. И делал это с той важной серьезностью, которая не позволяла никому из нас хмыкнуть или вообще как-то реагировать на эту подчеркнутую вежливость по отношению к неодушевленным, впрочем, для него, быть может, и одушевленным, невским фонарям. У него были глаза серые, напряженные, изучающие, он редко улыбался и все будто во что-то вглядывался.

Иду однажды по Марсову полю, и вдруг — Хармс! Мы вместе стали топтать снежок. Что-то на меня нашло. Я стала его «прорабатывать», дескать, эта игра, эти кепки, общение с фонарями — все это от ухода от людей, от реальности. Я уличала его в высокомерии. А он смотрел на меня своими серыми глубокими глазами и молчал. Ни слова не уронил, слушал! Молчал... Дура я была, не понимала, что игра — это тоже естество, тоже природа! Иногда. [...]

Обэриутами они стали внезапно. Вхожу как-то в Сережино логово,

Лидия Жукова.
Начало 50-х годов

там, как всегда, от курева дым — густой завесой. И мне торжественно объявили, что создано новое литературное объединение — Объединение реального искусства.

Почему потом возникла эта декларация обэриутов с этим «э» оборотным, не могу понять! Да еще подписанная Заболоцким. Заболоцкий «на минутку» вошел в Объединение, — слишком он сам по себе, слишком крупное явление в поэзии, чтобы имя его связывалось с каким бы то ни было «течением», «объединением», слишком он «Заболоцкий». Хармс — тоже явление, но он, собственно, один и остался от всего этого «обэриутства». Так я думаю. [...]

Уже здесь, в мои сегодняшние дни, наткнулась я в одной из русских газет на публикацию стихов Заболоцкого, и вот его фотография — старомодная, ужас какая старомодная шляпа с большими полями, и его полуулыбка, и эти северные его холодные глаза. Я стала перелистывать его стихи, это было совсем как перечитывание старых, дорогих тебе писем. Какой свежестью повеяло от чистых и нежных его мелодий, плывущих над многозвучными, торжественными аккордами. [...]

Вот и Хармс, он был и есть Хармс. [...]

Забрались мы однажды в его комнату в коммуналке. В кухне, наверно, сто примусов, так они гудят, голоса, водопад клозета. Бурые обои, доканутый диван — это я помню — и какие-то смешные картинки на стенах. Он читал нам отрывки из «Елизаветы Бам», поэмы-пьесы с ее «адом бессмыслицы», адом предательства, сливающихся в шумах, визгах, хрипах времени. [...]

В Москве я встретилась с книжкой «Первые русские абсурдисты». Издание Корнельского университета. И я перечитала это поэтическое и страшное предвидение — «Елизавету Бам». В предисловии на английском — достаточно полное и точное описание вечера обэриутов в Доме печати. Удивительно, это сохранено, это помнят и знают! Но кое-что упущенное мне хочется восстановить. Я помню это так. На сцену стало выдвигаться нелепое сооружение — непомерных размеров шкаф, — его толкали, тащили, везли, должно быть, какие-то энтузиасты, болельщики обэриутов. На шкафу, потурецки скрестив ноги, сидел человечек. С этого смещения пропорций все и началось. Хармс-то был высокий и стройный, а тут он казался «человечком», и он читал в этом образе стихи... Упоминание об этом торжественном выезде на шкафу в корнельской статье нет. А без этого нет и живого Харм-

са. При всей его самоуглубленности, хмурости, неулыбчивости ему нравилось чудить, придавать новый смысл вещам, вступать с ними в свои, только ему понятные связи. Это было у них общим, у него и его стихов, — неожиданная расстановка звуков, смыслов, вглядывание, вчувствование в эти звуки и смыслы: «Не проскользнуло ли в них новое сознание мира, новая форма окружающего, ибо каждая эпоха обладает ей одной свойственной формой или сознанием окружающего» — это Неизвестный поэт у Вагинова... Это делали и дадаисты. Но у Хармса всегда при всей нелепости словесных соотношений есть и неназойливая смутная и все же достаточно глубокая и важная идея. В «Елизавете Бам» — предательство, дошедшее до бессмыслицы, до глупости, до полного распада. Эпоха подсказала Хармсу «сознание окружающего»...

Спустили экран, вспыхнули очертания мчащегося поезда. Что дальше? А ничего. Поезд все идет и идет, как женщина, покачивающая бедрами; он все тянется и тянется, этот разматывающийся клубок бесконечности. Вагон за вагоном в немоте сползают с экрана и проваливаются в темноту зала. Конца этому поезду нет. Склеенная пленка создавала эффект бесцельного движения в никуда, стояния на месте без надежды на новые очертания, на ритмический перепад, на перебивку этого одноликого, уже сводящего с ума мелькания. Экран погас не скоро. Еще не было Беккета с его «В ожидании Годо».

Хармс и Введенский разделили судьбу своего поколения. Их убили, их уничтожили. Бахтерев и Разумовский по закону случайности уцелели, даже написали вдвоем патриотическую пьесу не то о Кутузове, не то о Суворове. Это я не в осуждение, иначе как бы выжить, как всем нам грешным!

А красивой Марине, жене Хармса, похожей на женщин на старинных портретах, удалось пробраться в Париж... «Доктор Живаго». [...]

Рара

[...] Пришел Коля Олейников. Он, собственно, не пришел, он возник из тьмы, поздоровавшись так, словно мы виделись вчера, пошел за нами в наши апартаменты, что рядом с знаменитой нашей разъезжей кухней с ее угольной плитой, на которой прижились, как верные супруги, два жалких, закопченных, не поддающихся чистке примуса. С этого вечера, собственно с ночи, потому что беседа «зашла за ночь», мы прилепились друг к другу так, что не расставались до самого того срока.

За это время, что мы были в Токио, Олейников женился на Лариске, Ларе, Раре... Выступал как-то перед пионерами Путиловского завода и там встретил девчонку пионервожатую, вот эту самую Лару, и потянуло нашего видавшего виды Николая Макарыча к ее чистоте, детскости, к ее красному беретику, ко всему ее облику бедной студенточки, такой непохожей на уже выпендривающихся ленинградских модниц и красавиц вроде Ирины Щеголевой, ставшей потом женой художника Альтмана, очень нравившейся, я знаю, и Коле, и моему Мите...

С Ларисой мы подружились, и она рассказывала мне, как все это было, как он стал ей говорить всякие слова про ее широко расставленные серые глаза и еще всякое, а потом исчез. Кто его знает почему! А она не выдержала и нашла его, и осталась в его знаменитой мансарде, и там училась быть его терпеливой женой, что было совсем не просто: человек он был сложный, уникально умный, деспотичный и нетерпимый. Если ему хотелось выпить с дружками художниками — среди них были Лебедев, Алексей Пахомов, Валя Курдов, — Лариска изгонялась из дому. Гуляй с подружками. Это питие было истинным священнодействием. Где-то доставался хороший кусок говядины, Олейников сам варил немыслимой густоты суп, и под это варево, видимо, хорошо шла водка. Он любил выпить, но он не был пьяницей, он пил крепко, не сдаваясь, только острый кончик носа у него чуть краснел, а ухмылка его становилась ухмылистей, хитрей и высокомерней. И тогда он читал свои стихи. Теперь он писал совсем другие стихи, уже не про любовь к Генриетте Давыдовне и не оды

Николай Олейников

«молодцу» профессору Грекову, и это уже уходило все дальше от его молодого веселого озорства, когда, торжественно подняв руку, он столь же торжественно вещал:

Пришел я в гости, водку пил,
Хозяйкин сдерживая пыл.
Но водка выпита была,
Меня хозяйка увлекла.
Она меня прельщала так:
Раскинем с вами бивуак,
Поверьте, насмешу я вас,
Я хороша, как тарантас.
От страсти тяжело дыша,
Я раздеваюся, шурша.
И вот минуты не прошло.
Как что-то из меня ушло.

Душою было это что-то,
Я умер, прекратилась органов работа.
И вот, покинув жизни груз,
Лежу прохладный, как арбуз.
В нем тихо дремлет косточка-блоха,
И капает с него уха.
А ведь не капала когда-то!
Вот каковы они, последствия разврата...

Теперь его стихи принимали все более саркастический, злой характер.

Улетает птица с дуба,
Ищет мяса для детей,
Провидение же грубо
Преподносит ей червей.
Лев рычит во мраке ночи,
Кошка стонет на трубе,
Жук-буржуй и жук-рабочий
Гибнут в классовой борьбе.
Все погибнет, все исчезнет,
От букашки до слона,
И любовь твоя, и песни,
И планеты, и луна...
И блоха мадам Петрова,
Что сидит к тебе анфас,
Умереть она готова,
И умрет она сейчас.
Дико прыгает букашка
С беспредельной высоты,
Разбивает лоб бедняжка,
Разобьешь его и ты...

Коля стал приходить к нам чуть ли не каждый день. До этого Митя совсем не пил, не умел, а теперь у него вошло в обиход ставить на стол бутылку, «поллитру». Рядом на кухне надрывались примуса, варилась картошка. В этом ритуальном застолье большая роль отводилась луку. Олейников любил, чтобы лук резался крупно, чтоб смачно хрустели под зубами его налитые горечью и сладостью белые кружки, любил, чтобы много было подсолнечного масла — сказывалась крестьянская душа.

Они тихо пили и пели. Тогда Сталин изрек свое гениальное: «Дело чести, дело славы, дело доблести и геройства». И вот они пели эти слова под «эй, ухнем», тихо, протяжно, умильно, уже захмелевшие, на лице розовые пятна, размягченные, чему-то смеялись, один хмыкнет, другой ухмыльнется... «Геройства, ства... ства...»

Канун

Мы тащимся с Ларисой от самой реки Белой до станции Стерлитамак по широкой пыльной дороге. Может, и есть автобус, только жди его на солнцепеке! Придет, когда вздумается. И уже набитый битком. Сомнут тебя тюками, выжмут кишки. Уж лучше плестись... В конце июня лето здесь, на южном Урале, — настоящее лето. Нас провожают деревянные домишки, уже давно повылезло из земли что-то рыжее, веселое, вездесущие настурции, должно быть (они и в Токио ютились под нашим крыльцом), и куры взбодрились, и петухи, и несутся откуда-то свинячьи визги. Деревня! Останавливаемся передохнуть и разглядываем замысловатые наличники на окнах, до чего красиво! Из веков глядит на нас русское чудо деревянной резьбы...

Теперь Стерлитамак вознесся высоко, после того как здесь открыли нефть — черное золото. Понаехали сюда из столиц кандидаты и доктора, появились пронырливые деревенские девчата (вдруг комнату дадут, пора, пора замуж)... И женихов навалом, в пилотках и старых шинельках. Кипит жизнь. И дома выросли в новом Стерлитамаке высокие, в три-четыре этажа. Привелось мне бывать в этих краях уже в нынешние времена. Дома — розовые.

Вроде весело живем! Густо легли румяна на далекие новостройки. А тогда кто и знал-то про Стерлитамак? И этот долгий тракт от реки Белой до вокзала, должно быть, уже совсем не тот.

Вчера были проводы. Сбежались Ларины подружки, жены «врагов». У Лары Олейниковой всегда был особый дар создавать дом. На столе — ромашки в банке, обмотанной оберточной бумагой. Угощение — ломтики ржаных сухариков и леденцы. Мой «харч», то, что я тащила из Ленинграда, — «энзе», неприкосновенный запас. Для Саши. Он тоже восседает за столом (ящик со скатертью). Саше уже стукнуло пять. В Ленинграде четыре года назад я видела его очень важного, в кружевах и лентах, мордастого и лысого. Чистый «директор»! А теперь это проекция Олейникова. Та же льняная кудреватость и та же походка в развалочку. «Ты любишь коечку?» — спрашивает он меня. «Коечка» — это кошечка, так он называет свою маму. Но кошечка не получается, а получается «коечка». И он очень серьезно произносит «спасибо» в ответ на мое признание в любви к его «коечке».

Мы тащимся, и мы устали. Тракт широченный, но почти никакого движения. Вдруг взбаламутит собак, закрутит пыль грохочущий грузовик. Собак теперь не остановить, отчаянно ругаются. Лара плачет. На заборах нет-нет да и увидишь нехорошее слово. Ребячьи пальцы, родимые буквы — как легко, как ясно ложатся они на эту жирную заборную пыль...

Меня осеняет, я придумываю, как утешить Ларису. Будет война, очень скоро будет война. И тогда ей будет лучше, чем мне. У нее это какое-никакое пристанище, а куда денемся мы? В войну я верю и не верю, хоть все ее ждут. Но мало ли что?!

Вот только что видела на запасных путях в Ленинграде вагоны с большими буквами: «МАСЛО». Адрес — Германия. Значит, все нормально, если мы шлем им масло. Но я продолжаю расписывать Ларе комфорт ее жилища. А она плачет. Она провожает меня в ее город, куда ей нельзя. Там милый, старенький канал, и если завернуть за угол, подняться на пятый этаж, а потом побрести по длинному коридору и толкнуть дверь налево, увидишь в стеклянной банке из-под огурцов ромашки, и раздастся привычное покашливание и смешок... «Свирепый Макар» Олейников!

Для меня теперь в Ленинграде дом, милый дом — в маминых двух комнатушках. В наших с Митей теперь чужой люд. Они там пообжились, понавешали тюль, понаклеили картинок, в дверную щелку вижу великого усача с трубкой и еще какие-то открытки с розочками. Мы с Таткой заводим нашу любимую пластинку, наш «гимн»: «Нам не страшен серый волк». И прыгаем. Один, всего один безмятежный день, как я из Стерлитамака. И голос Молотова. А потом и тот, другой, стертый, глухой, скованный страхом: «Братья и сестры»... И это вошедшее в историю бульканье воды по радио. Война!

ВИТАЛИЙ МЕЛЬНИКОВ

Жизнь — кино

Виталий Мельников. ВГИК, 1949

Я долго лежал неподвижно и ждал, но все же уснул. Я высунул голову из соломы, когда уже было светло. Поезд шел быстро. В открытых дверях теплушки мелькали деревья и столбы. Рядом со мной на нарах сидел пожилой мужик в ватнике и косоворотке. Он вдумчиво ел вареную картофелину и запивал из жестяной кружки. «Ночью сел?» — спросил мужик. «В Тюмени», — ответил я. «А куда?» — «В Москву». — «Я тоже в Москву. Ты к старшому подойди, предъявись — у нас такой порядок». Я подошел к парню в офицерском кителе без погон и рассказал о себе. «Слушай внимательно, — сказал старшой. — Не курить! Везде солома. Вспыхнет на ходу — всем конец. Я назначаю дневальных — за кипятком бегать и за барахлом присматривать. Приказы исполнять! О чужих сразу докладывать. Все!» Сосед в ватнике оказался более словоохотливым. Он рассказал, что едет уже пятый день от самого Челябинска, что он литейщик с «Серпа и молота», вернее, был литейщиком, а теперь отпущен из трудармии по болезни. Я спросил у литейщика, где находится в Москве киноинститут. «Вроде где-то за Сельхозвыставкой, — ответил литейщик, — но ты туда не ходи, институт несолидный, а поступай лучше на «Серп и молот» — я посодействую».

В вагоне народ гадал, каким маршрутом пойдет наш «пятьсот веселый» — через Казань или через Ярославль. Всех это очень волновало. От маршрута зависели дальнейшие пересадки и другие дорожные мытарства. У меня в вещмешке были купленная на тюменском базаре буханка хлеба, два огурца и приобретенная за несметные деньги банка американской тушенки. Я отрезал ломоть хлеба, вскрыл тушенку и предложил соседу. Сосед наотрез отказался. «Это хорошо, что угощаешь, — похвалил литейщик, — только больше этого не делай — кто знает, какая будет твоя дорога. В пути все бывает!» В том,

Начало см.: 2005, № 4, 5.

что жизнь непредсказуема, я убедился еще в Тюмени, когда перед походом на рынок проверил свою наличность. Сняв сапог, я вытащил стельку, под которой хранились деньги. Но от долгого хождения по тюменским инстанциям красненькие тридцатки стерлись, и профиль вождя на многих из них непоправимо поблек. Я обеднел примерно наполовину, а приобретение тушенки разорило меня окончательно. По совету литейщика я стал делить свою провизию на маленькие порции и ел только раз в день. «Пятьсот веселый» пошел не через Казань, а через Буй — Ярославль. Одни пассажиры горевали, другие радовались. «А нам с тобой все равно, — сказал литейщик, — все дороги на Москву!» Сторонясь Ярославля, наш поезд миновал желдорузел Всполье и прямым ходом устремился к столице. Мы сидели в дверях теплушки, и литейщик, как знающий человек, рассказывал мне всякую всячину: «Сейчас будет Александров. Сто первый километр! Сюда ссылают всяких мазуриков и оппортунистов!» Кого называл оппортунистами знающий литейщик, было непонятно.

В Москву «пятьсот веселый» пришел, конечно же, ночью. Мы с литейщиком долго плутали в неразберихе станционных путей и составов. Потом неожиданно и как-то сразу вышли к платформам Казанского вокзала. Москвичи спешили к утренним электричкам. «Господи! Москва!» — сказал литейщик и заплакал. Про меня литейщик сразу же забыл и пропал в толпе. Я пристроился на длинной скамье в переполненном зале ожидания и стал обдумывать свои планы. Прежде всего нужно было отыскать Менделеевку. Я подошел к справочному бюро и неожиданно для самого себя спросил: «А как проехать к Институту кинематографии?» Мне дали бумажный квадратик с адресом, и я поехал через огромный незнакомый город разыскивать безвестную улицу Текстильщиков.

Я долго трясся в набитом пассажирами утреннем трамвае. На приезжего в мятом пиджаке и с остатками соломы на спине поглядывали с брезгливой осторожностью. От Рижского вокзала к Ярославскому шоссе трамваи не ходили, потому что большой пустырь перед Сельхозвыставкой и до самого села Алексеевского был занят солдатскими палатками, танками и пушками. Здесь шла подготовка к параду в честь Победы над Японией.

К вечеру я наконец добрался до улицы Текстильщиков и отыскал дом 1-б. Среди окраинных заборов и складов высилось серое здание с квадратными колоннами. У входа была надпись: «Киностудия «Союздетфильм». Я обошел дом и нашел другой вход. Перед ним была табличка: «Всесоюзный государственный институт кинематографии». Входные двери были забиты фанерой. Я на всякий случай по фанере постучал. Дверь неожиданно открылась, и вышел старик в поношеной милицейской шинели. «Чего?» — спросил старик. «Мне нужно в киноинститут», — сказал я. «Осенью приходи!» — «Так уже осень!» — «Значит, через год приходи. С вакуации еще не вернулись! Не видишь, что ли?» И сторож захлопнул дверь.

Каким все же дальновидным оказался тюменский комсомольский начальник! Поздней ночью я брел по Тверским-Ямским переулочкам к Менделеевке. У фундаментальной проходной позвонил. Отворил охранник в добротной форме с малиновыми петлицами. «Приезжий? Факультет 138?» — спросил охранник. Я кивнул. Охранник провел меня по коридору и впустил в комнату, где стояли по-армейски заправленные койки. «Выбирай любую и ложись, — приказал охранник. — Явка в приемную к девяти ноль-ноль!»

Ровно в девять я был уже в деканате факультета 138. В комнате ожидали будущие студенты. Все это были приезжие парни. Девчонок не было. Меня вызвали третьим. «Мельников! Тюменская область! Документы!» Я предъявил человеку с малиновыми петлицами мои бумаги. Столичный малиновый внимательно просмотрел приглашение, копию аттестата и мое временное удостоверение личности. Удостоверение он рассматривал долго. Потом наконец отдал бумаги пожилому дяденьке в штатском. Штатский встал и вручил мне уже заполненный студенческий билет. «Поздравляю тебя, Мельников Виталий Вячеславович, с зачислением на первый курс нашего факультета 138.

Желаю всяческих успехов! Направление в общежитие и продовольственную карточку получишь в комнате 41! Второй этаж!» Я молчал, потому что рассчитывал все-таки узнать, чему учат на факультете 138. «Что же ты молчишь? Ступай! Действуй!» — приказал штатский.

Я поселился в длинном шестиэтажном корпусе студгородка в Голивановском переулке. Всю войну корпуса эти простояли пустыми, потому что студенты воевали. Теперь в общежитии делали срочный косметический ремонт и завозили кровати. Всюду пахло скипидаром и масляной краской. Заселением и ремонтом шумно распоряжался комендант Повидло. Фамилия у него была другая, но студенты с первого же дня закрепили за ним такое прозвище. Это был бодрый усач с замашками ротного старшины. Говорил он с сильным южнорусским акцентом. Сейчас все свои силы и энергию Повидло отдавал борьбе с клопами. Учебный процесс пока пришлось вообще приостановить. Оголодавшие за время войны и впавшие в спячку клопы очнулись от ремонтных запахов и учуяли появление молодых, полнокровных студентов. В первую же ночь клопы устроили пиршество. Искусанные студенты не спали и чесались до утра. Комендант принял меры и залил керосином все подозрительные щели. Он также засыпал все и вся антиклопиным порошком «Перетрум». Но передышка была короткая и временная. Видимо, клопы из нашего корпуса подали весть клопам из соседних пустующих корпусов. В последующую ночь началась вакханалия. Все преграды, отравы и ловушки, которые приготовил для клопов Повидло, враги обходили с легкостью. Например, хитрый Повидло придумал ставить ножки наших кроватей в консервные банки и наливать туда керосин. Так он предполагал лишить клопов возможности переползать с пола по кроватным ножкам в постели. Но клопы, пережившие войну, проявили смекалку. Они ползали по потолку и, выбрав позицию, пикировали на студентов сверху. Тогда бессонные студенты переселились на плоскую крышу корпуса. Осень выдалась теплая, теперь с крыши всю ночь неслось хоровое пение. Потом кто-то придумал танцы под радиолу, а тут уж было недалеко и до аморалки. Однажды ранним утром на крышу общежития поднялась специальная комсомольско-профсоюзная комиссия. Она застала возмутительную картину — утомленные ночным бдением, студенты и студентки спали на крыше вповалку, без различия пола и факультетов.

Вскоре явилась еще одна комиссия. Она состояла из солидных, ученого вида товарищей вперемешку с малиновыми. «Ну уж твои-то с клопами покончат. И не только с клопами!» — сказал мне Леша Петровский. «Кто это мои?» — удивился я. «Да твои, со спецфака 138! Своих не узнаешь?» Таким неожиданным образом я познакомился со спецификой родного факультета, где готовили будущих специалистов в области создания и производства ОВ, то есть отравляющих веществ. Теперь многое мне стало понятно: и посулы тюменского вожака, и повышенная стипендия, и набор студентов из отдаленных областей. Столичные мамы и папы быстро распознали бы что к чему и не отдали бы своих детей на этакое дело.

Между тем начался учебный процесс. Я добросовестно преодолевал начерталку, сопромат, усиленный курс химии. Учился я по инерции хорошо, как мама велела. В комнате мы жили вчетвером. У одной из кроватей всегда стояла сияющая кожей и никелем нога, а над другой висела скрипка. Владельцем протеза был безногий фронтовик Михаил, а с помощью скрипки терроризировал общежитие Леша Петровский. Он был скрипач-любитель. У меня личного имущества не было по известным причинам. Все, что считал ценным третий сосед, Коля Грешищев, было всегда заперто в его тумбочке на аккуратный замочек. По ночам Коля отпирал тумбочку и что-то жевал под одеялом. Жадность свою Коля не скрывал и даже гордился. О себе он говорил стихами: «Русский я мужик простой — вырос на морозе!» Была еще одна койка, пустая. Она числилась за профсоюзным активистом Борькой Гуттенбергом. Он появлялся у нас, извлекал из толстого портфеля всякие профподачки: плитки гематогена, талончики УДП — усиленного дополнительного питания — и с деловым видом снова исчезал. Жил он под Москвой, в

Подольске, с мамой и папой. Однажды, когда я вечером готовился к семинару по химии, а в комнате мы были только вдвоем с Михаилом, он вдруг спросил: «Ну что, Букварь, стараешься?» Букварями в Менделеевке называли первокурсников. Я кивнул утвердительно. «Я бы, на твоем месте, не переутомлялся». И Михаил где намеками, а где и впрямую объяснил, что меня ждет на спецфаке. «Во-первых, — пообещал он, — после первого семестра тебя засекретят: возьмут подписку о неразглашении, присвоят воинское звание, и ты, согласно твоей специальности, поедешь вдыхать иприты с льюизитами туда, где Макар телят не пас. Ты зачислен по направлению?» «По комсомольскому», — подтвердил я. «Тогда дело обстоит еще хуже. Если ты теперь откажешься, могут пришить и политику. У тебя как с соцпроисхождением? Учти, что при засекречивании перетрясут всех твоих родственников до седьмого колена. А если что не так или что-нибудь ты утаил, тебя просто посадят, и тогда ты все равно поедешь вдыхать тот же иприт, но уже как заключенный». «А как же быть?» — потрясенно спросил я. «Прежде всего, не высовываться!» — «Не посещать занятия?» — «Такое здесь не проходит. Постарайся учиться похуже, потом еще хуже, потом — совсем плохо. Если повезет, могут отчислить. Тупицы и на спецфаке не нужны!»

Через месяц меня вызвали в деканат и сделали предупреждение за небрежное исполнение лабораторных работ. Вскоре пожаловалась англичанка — у меня было карикатурно плохое произношение. Ей даже показалось, что я ее передразниваю. Постепенно за мной установилась репутация ленивого середнячка-недотепы. «Для изгнания со спецфака этого мало!» — инструктировал меня Михаил. «Может, слинять с октябрьской демонстрации?» — предложил я. «Нет! Только не это!» — ужаснулся Михаил. Между тем, дипломатично увиливая от занятий, я оказался в отстающих уже естественным путем. Через месяц меня лишили стипендии за неуспеваемость. «Молодец!» — похвалил меня Михаил и одолжил денег. Одолженные деньги быстро кончились, а стипендию мне не восстановили. У Михаила была невеста Вера. Она жила в нашем общежитии, но на другом этаже. Заботливая Вера постоянно варила для Михаила суп и оставляла кастрюлю под подушкой для сохранения тепла. Теперь Михаилу пришлось со мной делиться и супом. «Ничего, — подбадривал меня Михаил, — мы своего добьемся!» Подходил к концу решающий семестр, а меня в деканат больше не вызывали. Староста курса проскакивал мимо меня не глядя. Наконец еще через месяц к нам в комнату пришел из института торжествующий Михаил. «Поздравляю, — сказал он, — висит приказ о твоем отчислении!»

Вскоре проявились и последствия моего отчисления. Вежливо постучавшись, пришел к нам комендант Повидло и объявил мне, что, поскольку я уже не студент спецфака, то не имею права и на койкоместо в общежитии. Срок выселения — десять дней. Но ввиду того что на дворе уже зима, он, Повидло, идет мне навстречу и продлевает срок на две недели. В нашей комнате состоялся совет. Все ребята, конечно, знали, что я приехал издалека и до весенних ледоходов в Сибири деваться мне некуда. Но и обосноваться в Москве тоже немыслимо — в столице суровый паспортный режим. И тут я с ужасом вспомнил о своем временном удостоверении личности. С такой бумагой, выданной в ссыльно-каторжных краях, едва ли куда-нибудь и когда-нибудь устроишься. «Да вот же койка стоит пустая — гуттенберговская», — сказал Лешка Петровский. «Мысль хорошая, — согласился Михаил, — но требует проработки. Действуем вскладчину: Вера сварит картошку, Грешищев отдаст сало. У тебя оно есть! Я знаю! — уверенно сказал Михаил Грешищеву. — А ты, Лешка, иди к Повидле и приглашай его на свой день рождения». «А когда у меня день рождения? — спросил Петровский. «Сегодня», — сказал Михаил. «А имя-отчество Повидлы?» — поинтересовался Петровский. Оказывается, никто этого не знал. Тогда спросили в девчачьих комнатах. Выяснилось, что Повидлу зовут Поликарп Иванович Садовой. Вечером состоялся банкет. Повидло пришел в галстуке. Его усадили на почетное место, и он поздравил «новорожден-

ного». Михаил как старший по комнате поблагодарил Поликарпа Иваныча за повседневную, отеческую заботу о студентах. Потом Грешищев принялся разливать невесть откуда взявшийся спирт. Повидло глядел на спирт строго, но молчал. Тогда Михаил предложил тост за товарища Сталина. Повидло крякнул и выпил. Это послужило сигналом к началу неофициальной части торжества. Разбавили еще спирта и выпили, уже персонально, за Поликарпа Иваныча. Потом выпили за родителей «новорожденного». Наступило оживление. Поругали клопов, затем перешли на международное положение и стали ругать Трумэна. Михаил рассказал, как американцы подарили ему ногу. В госпитале, в западном секторе Берлина, они преподнесли Михаилу в свой День Благодарения усовершенствованный суперпротез на память о боевом сотрудничестве. В процессе беседы Михаил отстегнул протез и передал по кругу — все с интересом разглядывали медную пластинку с гравировкой на английском языке. Повидло на всякий случай сказал, что наши протезы лучше. Я знал, что с этим подарком у Михаила были неприятности. После торжественного вручения протез у него сразу изъяли малиновые. Они зачем-то его разобрали, а потом долго не могли собрать. Улучив минуту, ребята затеяли разговор о моем трудном положении. Повидло уже расслабился, очень мне сочувствовал, но ничего не обещал. Выпили еще по одной. Взбадривая веселье, Петровский попытался исполнить что-нибудь на скрипке, но Поликарп Иваныч вдруг неожиданно запел сам. «Раз полоску Маша жала, золоты снопы вязала, — старательно пел Повидло. — Молода-ая, эх! Молода-ая!» Это была любимая песня моего деда Данилы Фомича. Комендант пел долго, потому что в песне было множество куплетов. Один из них Повидло подзабыл, и я ему с готовностью напомнил. Повидло поблагодарил и повторил куплет, но уже с игривым продолжением. Тогда я в ответ спел забористый дедовский куплет, из-за которого меня в детстве отправляли погулять. Повидло вошел в азарт и достойно мне ответил. Тогда я ошеломил его маньчжурским куплетом про китаянку в гаоляне. Повидло меня обнял и тут же объявил своим лучшим другом. Михаил с намеком сказал, что друзей в беде не оставляют. «А вы меня обманите», — посоветовал комендант.

С тех пор на глазах у Повидлы я беспрепятственно проникал в общежитие и спал на гуттенберговской кровати. Но я понимал, что долго так продолжаться не может. Тем более что меня лишили еще и продовольственных карточек. Как жить и на что жить, было неизвестно. Всю осень и зиму я регулярно посещал Центральный телеграф. Именно сюда, до востребования, обещала писать мне мать. Но писем все не было. Сюда же, на Центральный телеграф, я приходил греться, потому что днями бродил по городу и являлся в общежитие только ночевать. Но однажды я пришел днем и застал в комнате Борьку Гуттенберга. Он сидел на кровати и раскладывал какие-то бумажки. «На ловца и зверь бежит, — приветствовал меня Борька, — хочешь заработать?» «Хочу», — сказал я. «Тогда будешь у меня внештатным сотрудником — распространителем театральных билетов. Механика такая: через меня идут все неликвиды — невостребованные или нереализованные билеты. Эти неликвиды ты будешь продавать прямо у театров перед началом спектаклей. Учти, что среди неликвидов будет попадаться и дефицит. Пойдешь для пробы сегодня же. Вот тебе два билета в Большой, на «Князя Игоря». Это дефицит! Видишь, цена на билете — двенадцать рублей, а продавать будешь по двести. Поглядим, на что ты способен!» Прощаясь, Борька оглядел меня критически и накинул мне на шею собственный модный белый шарф. «Это тебя облагородит, — пояснил Борька, — ведь не капустой будешь торговать!»

Вечером под колоннами Большого театра, как всегда, толпился народ. Одни охотились за «лишним билетиком», другие поджидали знакомых. В толчее лавировали билетные «жучки». Они бормотали в пространство: «есть второй ярус» или «два в амфитеатре». Жучки хорошо знали друг друга и поглядывали в мою сторону. На клиента я не был похож, а для коллеги не слишком активен. Я долго стоял у колонны и не знал, с чего начать. Неподалеку возник милиционер. Я переместился к другой колонне и застыл, якобы поглядывая

на часы, которых у меня не было. Народ заспешил к входным дверям, а я все бездействовал. Положение становилось отчаянным. Но тут под колонны вступил огромный полковник в огромной папахе. За него держалась дамочка в пушистой шубке. Полковник осмотрелся, и взгляд его остановился на мне. «Слушай, парень, ты билетами не спекулируешь?» «Что вы!» — возмутился я. «Конечно, вы не спекулируете, — согласилась дамочка, — но, может быть, все же у вас найдется два билета?» «За любые деньги», — добавил полковник. «Он из части, проездом, — уговаривала дамочка, — ну пожалуйста!» «Двести», — сказал я сдавленным голосом. «Вот, спасибо тебе!» — полковник сунул мне деньги и пожал руку. Я смотрел вслед, чувствуя себя мерзавцем. «С почином, — сказал Борька, который почему-то оказался рядом. — Пойдем в метро. Там в тепле и рассчитаемся».

На мраморной лавочке в метро «Охотный ряд» Борька пересчитал деньги и вернул мне две красные тридцатки. «Твоя доля будет десять процентов. Значит, от полковничьих четырехсот получается сорок. «А еще двадцать?» — спросил я. «А двадцать я с тебя удерживаю за мою персональную койку, на которой ты спишь». Таким образом с Борькой у нас установились деловые отношения. Позднее я понял, что Борька называл дефицитом особо привлекательные билеты, которые он утаивал, распределяя среди студентов. Я вступил на неправедный путь. Я это сознавал, но постоянно хотелось есть. Хлеб я покупал у булочной. Такие же бедолаги, как я, продавали часть своей хлебной нормы, чтобы купить на эти деньги что-нибудь другое — стакан пшенки, например, или папиросы. С куском черняшки за пазухой я направлялся к местечку, у которого обычно торговали мороженым. Говорят, что Черчилль был потрясен, увидев москвичей, поедающих на сорокаградусной стуже мороженое. Не понимал этот лорд, что москвичи не прохлаждались, а питались. По какому-то начальственному капризу время от времени на улицах столицы появлялись крытые автофургоны, из которых сизощекие тетки продавали без всяких карточек брикеты высококалорийной еды, то есть мороженое. Мгновенно у фургонов выстраивались очереди. Получив свой бескарточный брикет, я поглощал заранее заготовленную черняшку и подслащал ее мороженым. Это и был мой обед, на который я тратил свой временами с риском отработанный процент.

Меня пытались побить конкуренты, ловили милиционеры. Но в карманах у меня всегда было только два билета, и я оправдывался тем, что просто поджидаю приятеля. Однажды я был схвачен с поличным. В ответственный момент расплаты с клиентом на плечо мое опустилась тяжелая рука. Клиент, конечно, тут же исчез, а меня повели в недра администрации. За фундаментальным резным столом, сохранившимся с императорских времен, сидел породистый дядька и допрашивал меня поставленным голосом. Он, наверное, пел когда-то, а теперь вот администрировал. Я объяснил ему, что я бедный студент, обожающий оперу, и как раз в тот момент, когда я отдавал последние гроши спекулянту, меня схватили и неправильно поняли. «Ах, вот так это было? — пропел администратор. — Клавдия Степановна! Проводите молодого человека на шестой ярус, в ложу бенуара!» Капельдинерша долго вела меня по узким железным лесенкам. Откуда-то сверху доносились оперные рулады. Маленькая дверца открылась, из полумрака грянул хор. Где-то далеко внизу я обнаружил освещенный кусочек сцены. На этом кусочке толпились какие-то бояре и печенеги. Сверху видны были только мохнатые шапки и лысины. Артисты пели и размахивали порожними кубками. Кроме освещенного кусочка, ничего из происходящего на сцене не было видно. Я двинулся к маленькой дверце, но ее кто-то запер. Ложа была узеньким огороженным выступом. На выступе можно было только стоять по стойке смирно, прижавшись к стене. В спину упирался барельеф какого-то купидона. Было больно. Я прослушал в этой позе всего «Князя Игоря». Потом, под аплодисменты, занавес опустился, а маленькая дверца ложи открылась. «Это вам урок, молодой человек! Больше так не поступайте, — сурово сказала капельдинерша, — выход по лестнице вниз и налево!» Оказывается,

вальяжный администратор придумал наказание для начинающих перекупщиков — что-то вроде оперного карцера. Это было гуманно. Могли отправить и в милицию.

Вечером Борька потребовал с меня неустойку. Он, видите ли, понес убытки. Мне было обидно, потому что несправедливо! Но примерно через неделю я получил если и не материальное, то хотя бы моральное удовлетворение. Случилось это после операции «вторые горячие». Так назывались разовые талончики, которые в дополнение к карточкам иногда выдавали студентам в профкоме. Наступили очередные каникулы, студенты разъехались по домам, а Борька «не успел» эти талончики раздать. С озабоченным видом он объяснил, что «вторые горячие» придется «толкнуть», потому что пропадает добро. Борька притащил лист неразрезанных талонов размером с простыню, и мы принялись разрезать простыню на квадраты поменьше. Предполагалось продавать талоны, переезжая с рынка на рынок по два рубля за талончик. Работал, конечно, я, а Борька руководил. Начали с Тишинки. Это был главный послевоенный рынок столицы. Тишинское торжище заполонило всю площадь у Белорусского вокзала, Васильевскую и Брестские улицы, а также Грузинский вал. Здесь можно было купить всякую одежду и еду, боевые ордена, аттестаты и дипломы. Здесь же можно было и оформить фиктивный брак, и снять жилье. Тишинка могла всё! Она проникла даже под землю. Однажды — это было в золотые дни, когда я числился студентом и еще получал стипендию, — я спускался по эскалатору в метро «Белорусская» с обновкой. Обновку, чтобы ее не помять, я перекинул через руку. Это были замечательные коверкотовые штаны. «Стой! Стой, тебе говорят!» — закричал мне дядька с эскалатора, который поднимался вверх. Я остановился. Ко мне бегом спускался мужик в пиджаке точно того же цвета, что и мои новые штаны. «Продай, роднуля, продай! — уже издалека просил мужик. — Отдай штаны! Озолочу!» Видимо, костюм был ворованный и его «толкнули по частям». В конце концов штаны я ему перепродал. Мужик их радостно примерял здесь же в метро, за колонной.

Мои «вторые горячие» на Тишинке пошли нарасхват, по три рубля штука. А на Цветном бульваре, у Центрального рынка, те же талончики барыги продавали уже по три с полтиной. Зато на Рогожском брали только по пять за пару, и то неохотно. Наверное, я перенасытил рынок. Ко мне подбежал пацаненок и поманил в сторону. За синим пивным ларьком сидел на ящиках здешний бугор в кожаном реглане. Бугор объявил мне ультиматум. Первое: прекратить торговлю «горячими» до выяснения общей рогожской конъюнктуры. Второе: оптом продать бугру все имеющиеся у меня талоны. Бугор согласен на приплату — по четыре за штуку, но с условием, что я здесь никогда больше не появлюсь. «А появишься — не обижайся», — сказал бугор. Вечером Борька меня похвалил, но потом вдруг спросил: «А может, на Рогожском дают не по четыре рублика, а по пять? Ты не дуришь меня ненароком? Завтра с утра я сам поеду на Рогожский!» Я сказал, что не советую. Борька ответил, что в моих советах не нуждается. А назавтра Гуттенберг появился в общежитии со здоровенным синяком и разбитой губой. Мне он сказал только, что операция «вторые горячие» отменяется, потому что внезапно упали цены. «Себе дороже!» — сказал Борька.

Вскоре по какой-то причине Гуттенберга из профкома вышибли, и теперь я спал на его персональной койке бесплатно. Но одновременно лишился всех моих неправедных заработков. Я попробовал было достать дефицитные билеты самостоятельно и спекульнуть. Всю ночь я простоял у касс в толпе сумасшедших меломанов, но билетов мне не досталось. Тут орудовала своя меломанская шайка.

Писем до востребования тоже не было. Однажды я сел зайцем в трамвай и поехал вдоль пустынного Ярославского шоссе куда глаза глядят. Ехал долго, думал о своих неудачах и неожиданно для себя приехал на улицу Текстильщиков, дом 1-б. Снег у здания ВГИКа был расчищен, фанеру с дверей уже содрали, а стекла отмыли. Поодаль из грузовика вынимали какие-то ящики. Я

Сергей Юткевич.
ВГИК, 1949

заглянул в вестибюль. У входа за столом сидел знакомый охранник в новой шинели. «Ты опять здесь околачиваешься? — удивился он. — Обустраивается наш ВГИК! Летом или осенью приходи!» Я пошел к дверям. «Абитурьент! — окликнул стражник; я вернулся. — А лучше всего брось ты это дело — плюнь! Понасмотрелся я на таких, как ты». И охранник рассказал поучительную историю. Видимо, он ее рассказывал не раз и не два. «Перед самой войной, — излагал он, — наш Сергей Аполлинариевич Герасимов затеял снимать картину про Пушкина. Об этом, конечно, стали в газетах писать и по радио говорить. И вот тоже, один абитуриент экономического факультета, Семен его звали, посмотрелся утром в зеркало и увидел, что он вылитый Пушкин. Был он собой курчавый, а когда отпустил баки, то от Пушкина его уж и совсем было не отличить. Семен учение забросил, раздобыл на Тишинке длинный пиджак, цилиндр и стал целыми днями прохаживаться перед кабинетом Сергея Аполлинариевича. Надеялся, что он его заметит и пригласит на главную роль. А в кино знаешь как? То сценарий запрещают, то денег не дают! Да помимо Семена и другие Пушкины вокруг Герасимова так и вьются, так и вьются! А тут еще и война началась — стало не до Пушкина. Я про этого Семе-

на и думать забыл, и вдруг встречаю его в электричке на Ярославской дороге. Оказывается, устроился контролером, ждет, когда война кончится и Герасимов из эвакуации вернется. Так и ходит по вагонам с бакенбардами и в цилиндре. Компостером дырки в билетах пробивает. Меня он узнал. Я, говорит, живу надеждами и стихи пишу. Прочитал мне стих: «Подъезжая под Северянин, я взглянул на небеса и воспомнил ваши взоры, ваши синие глаза». Вот так, абитуриент, — закончил охранник, — спятил этот Семен. Потом совсем опустился. Здесь рядом, в овощехранилище, картошку перебирает, при бакенбардах и в цилиндре. Слушай, — вдруг оживился он. — Есть же хорошая работа и совсем рядом. С одноразовым питанием и прописка не нужна. Хочешь?» Еще бы я не хотел!

В овощехранилищах, что у станции «Северянин», человека в цилиндре я не обнаружил. Все были в замусоленных ватниках и кирзовых сапогах. Перебирая и сортируя гниющие овощи, здесь копошилось множество молчаливых людей с испитыми лицами. Рабочих нанимали на день. Документов не спрашивали и один раз, в обед, кормили. Блюдо называлось «рагу овощное, особое». Это была вареная мешанина из всех не до конца сгнивших овощей. Толстая грязная повариха накладывала «рагу» огромными порциями. В обеденный час каждый устраивался в углу и орудовал собственной ложкой. В первый день мне ложку одолжила повариха. Она вежливо протерла ложку собственным подолом. Здесь никто не смеялся и не переговаривался. Все вели себя так, словно их застали за каким-то стыдным делом. Вечером поденщики порознь брели к трамвайному кольцу, а засветло все начиналось сначала. Усталый, но с раздутым пузом я ехал через весь город в общежитие, валился в постель, и соседи вопросительно принюхивались к запахам гниения, которые я распространял. Так было всю весну.

Однажды я пришел на Центральный телеграф и обнаружил там письмо от матери. Мать писала из Кировской области, из какого-то села Ново-Троицкого. В первые послевоенные дни всюду говорили о великой амнистии, которую хочет объявить товарищ Сталин. Мать, сидючи в далеком Самарове, очень заволновалась — а разыщет ли нас отец в эти счастливые дни освобождения? Тем более что и сынок не подает вестей из столицы. Последним пароходом, уже по осенней шуге, мать выехала к еще одной своей сестре Валерии, в это самое Ново-Троицкое. Известий о всеобщем освобождении больше не поступало, и мать осела временно здесь. Работала в местной школе. Я кинулся на Ярославский вокзал, разузнал все про станцию Шабалино, о которой упоминала мать, и, как опытный путешественник, стал ждать попутного «пятьсот веселого». На следующий день я уже трясся в теплушке, а ночью вылез на станции Шабалино. До села было рукой подать — семнадцать километров. Никакой транспорт, ни конный, ни моторный, по этой дороге весной не передвигался — тонул. Я пришел в село ночью, мокрый по пояс и отощавший — классический блудный сын! Сколько было тут у нас разговоров и объяснений! В одном из своих первых писем я сообщал, что поступил в Менделеевку. Этой версии пришлось мне придерживаться и сейчас. Чтобы не огорчать мать, я врал напропалую. Я рассказывал про всяческие успехи и радости столичной жизни, но в глазах матери угадывались недоверие и тревога. Мой вид говорил о другом. Ночью мать стирала мою одежду и плакала. В маленькой комнатке при школе стояла на почетном месте швейная машинка «Зингер-полукабинет»! Как мать доставила ее через сибирские дали и послевоенную неразбериху? Какие силы, упорство и вера для этого потребовались! Мне оставалось только одно — продолжать врать. Я бы, наверное, не выдержал и все рассказал, но помогла сама мать. «А когда у тебя начинается сессия, — спросила она, — в июне?» Мне оставалось только согласно кивнуть. У матери начались хлопоты и приготовления к моему отъезду на «сессию». Не только громоздкий «Зингер-полукабинет» привезла мать с собой, но и кой-какую одежду отца она сохранила, потому что «вернется отец, а надеть нечего — теперь не купить». После некоторого колебания она решила сначала все-таки приодеть меня. Я был вычищен, заштопан, перелицован и полностью готов

к отъезду. Куда намерен был ехать, я не знал. Знал только, что не имел права не ехать.

Прямо с поезда я помчался на улицу Текстильщиков, ко ВГИКу. У ВГИКа было оживление. Входили и выходили не по-нашему одетые люди, они весело переговаривались на незнакомых языках. На дверях висело объявление: «Вход для лиц, прибывших по целевому набору». Знакомого охранника не было. За его столом сидел дядька в штатском — по виду малиновый. Я проскользнул к столу с табличкой: «Справки». Не успел там и слова сказать, как бойкая девица мне продекламировала: «Граждане СССР, желающие поступить в наш институт, могут подать заявление только в будущем году. Вы фронтовик?» — «Н-нет». — «Тогда приходите на будущий год. Кто следующий? Вы фронтовик?» Пока я ездил к матери, во ВГИКе произошли важные события. Решено было в этом учебном году отдать предпочтение участникам войны и гражданам из стран народной демократии — полякам, чехам, венграм и т.д. Исключение составляли только «направленцы» из союзных республик. Был еще дополнительный набор на актерский факультет, но в артисты я не стремился.

Должен сказать, что за мою московскую зиму я несколько цивилизовался. Часто ходил в театры (с некоммерческими целями) Много читал (но не учебники по химии). И теперь уже знал, как мне казалось, что-то о кино. И вот я потерянно бродил по шумным вгиковским коридорам. Все мои надежды и детские планы рухнули. У дверей с табличкой «Кафедра режиссуры» толпились счастливцы в военных гимнастерках. Позвякивали медали. Фронтовики громко спорили о сверхзадаче. О Гриффите и Чаплине говорили, как о своих приятелях. У актерского деканата в окружении неземных красавиц человек с пышными усами внушал им что-то, обнимая по-свойски самую из них неземную. «Ну Ким Арташесович! Ну пожалуйста!» — просили его о чем-то студентки. У всех этих счастливых людей впереди необыкновенная и недоступная для меня жизнь.

«Вы к кому, товарищ?» спросил подошедший малиновый. «Сюда!» — я ткнул пальцем наугад. Это была дверь с табличкой: «Директор тов. Головня В.Н.». Деваться мне было некуда, и я вошел. За секретарским столом никого не было, а директорская дверь была полуоткрыта. Тогда я открыл ее пошире. Человек со строгим лицом и ровным пробором говорил по телефону. Он приглашающее кивнул, и я сел поближе. «Да? — спросил директор; я молчал. — Слушаю». «Вот! — я судорожно развел руками. — Не знаю, товарищ Головня, как вас по имени и отчеству, но я уже второй год не могу поступить во ВГИК!» Головня посмотрел на меня внимательно. «Что ж, — сказал он, — у нас это бывает, а зовут меня Владимир Николаевич». «Но это же безобразие, Владимир Николаевич! — возмутился я. — Едешь, едешь к вам, добираешься, а у вас — то эвакуация, то реорганизация!» В моем вопле, наверное, слышалось отчаяние. Головня еще поразглядывал меня некоторое время. «И откуда же вы к нам добирались?» — спросил он. Я объяснил. «Документы ваши покажите». Я выложил на стол свое временное удостоверение. Оно стерлось по краям и распадалось на четвертушки. Четвертушки были подклеены папиросной бумагой. Потом я выложил аттестат. «Что это?» — воскликнул Головня, обнаружив на обороте золотую рыбину с надписью «Муксун в томате». «Это мой аттестат, — пояснил я. — Ведь я медалист!» «Вот что, — сказал озадаченный Головня, — идите-ка за мной. Может быть, с вами побеседуют». С моими документами в руках директор проследовал по коридору и остановился у двери, на которой не было табличек. «Ведет меня к малиновым», — подумал я.

В комнате было четверо, и все в штатском. Один маленький, лобастенький сидел за столом отдельно — видимо, начальник. Головня наклонился к нему и что-то тихо сказал. Лобастенький взял мой аттестат и посмотрел на золотого муксуна в томате. Потом он молча передал аттестат присутствующим. Документ долго переходил из рук в руки. Один из четверки громко рассмеялся. Лобастенький взглянул на него, и тот умолк. «Ну что же, Виталий Вячеславович, — заговорил лобастенький. — Вы, кажется, интересуетесь кино?»

«С детства», — ответил я. «А сколько вам лет?» — спросил лобастенький. «Семнадцать». Кто-то снова рассмеялся, но под взглядом главного умолк. «Вы могли бы нам пересказать какой-нибудь фильм?» «Могу! Хотите «Боевой киносборник номер семь»?» Лобастенький кивнул. «Боевой киносборник номер семь!» — громко объявил я, как объявляют конферансье на концертах. Все почему-то посмотрели на человека очень заграничного облика с благоухающей сигаретой в зубах. «Киносборник номер семь! — повторил я. — В главной роли артист...». И я принялся перечислять всех, кто значился в заглавных надписях «Боевого киносборника». Эти фамилии от оператора с его ассистентами до директора со всеми его администраторами я мог бы повторить без запинки в любое время дня и ночи. «Часть первая! — объявил я и с патологической точностью, со скрупулезными подробностями пересказал первую часть. — Часть вторая!..» «Стоп! — закричал лобастенький. — Довольно!» Шикарный человек с заморской сигаретой встал и взволнованно прошелся по комнате. «Тебе так запомнился этот фильм?» — спросил он. «Еще бы, я из-за него чуть не утонул», — объяснил я.

Жизнь моя уже в который раз до смешного неправдоподобно перевернулась. Маленький, лобастенький был Сергей Михайлович Эйзенштейн, а шикарный и благоухающий — Сергей Юткевич. Он как раз набирал новый режиссерский курс для своей мастерской. Руководствовался он теорией «чистого листа». Предполагалось, что ученик, напичканный сведениями по истории и теории кино, заведомо не способен создать ничего нового и оригинального. Предпочтительнее был полный невежда родом из дикой глубинки. Я оказался идеальным претендентом! Какую-то роль во всем этом сыграл, наверное, и «Боевой киносборник». На следующее утро директор объявил мне, что я принят во ВГИК на режиссерский факультет. «Ты, надеюсь, понимаешь, что все происшедшее — чистая случайность?» «Конечно, конечно!» — радостно согласился я. «Нет, пока ты этого не понимаешь», — вздохнул Головня.

Общежития у ВГИКа не было, и жилье для вгиковцев было разбросано в разных частях Москвы и Подмосковья. Иностранных студентов селили поблизости — в Алексеевском студгородке. Нашенских размещали за городом, в Лосиноостровской. А инвалидов войны и девушек устроили в центре, во 2-м Зачатьевском переулке. Здесь был когда-то монастырь, основанный в память о непорочном зачатии, случившемся с девой Марией. В бывших кельях как раз и поместили всех красавиц и будущих кинозвезд. По поводу такого поселения было много шуток, но потом все привыкли, и девушки тоже. Зачатьевка стала самым веселым местом у вгиковцев. Она превратилась в наш клуб. Сюда по вечерам приезжали и студенты-москвичи. В бывшей трапезной стоял казенный рояль, и здесь с утра студентки по очереди разучивали гаммы, распевались, а ближе к ночи начинались болтовня, хоровое пение и флирт по углам. На этом же рояле позже непременно спал кто-нибудь из припозднившихся гостей. На втором этаже, над трапезной, гнездились помещеньица, никакого отношения к ВГИКу не имевшие. Они были разделены тонкими фанерными, а иногда и картонными перегородками. В них «явочным порядком» жили татарские семьи — потомки дореволюционных московских дворников. Общий коридор постепенно стал общей кухней. У каждой двери гудел и коптил примус. Затем коридор стал и общей ванной. Чугунная ванна на львиных ножках была гордостью жильцов и стояла на видном месте. В ней стирали белье, купали младенцев и стариков. Ни у кого это не вызывало ни удивления, ни смущения. Одна дверь была недавно окрашена, и над ней красовался испанский флаг. Для непонятливых было написано по-русски: «Испания». Эту комнату таким же явочным порядком заняли студенты — дети испанских республиканцев, которых вывезли в Советский Союз во время гражданской войны. Они привыкли жить в детдомах и здесь тоже поселились коммуной.

Часть вгиковцев была расселена за городом — в дачных поселках Клязьма и Мамонтовка. Приближалась осень, дачи опустели, и хозяева сдали ком-

наты и веранды вгиковской администрации. Езда в электричке плюс езда по Москве занимали ежедневно полтора-два часа, не считая позднего возвращения с дачной платформы по темным грязным улочкам. Мы поселились в мезонине вчетвером: два художника — ростовчанин Борис Лоза и ленинградец Лёлька Шварцман, украиньский письменник, как он себя величал, Иван Стрелец и я. Несмотря на отдаленность от Москвы, мы были довольны. Художники потому, что всюду есть пейзажи для этюдов. Иван Стрелец, потому что хозяйка выделила ему отдельное рабочее место в курятнике. Иван писал «дуже поетичний сценарий, як у Довженки». Он бродил по курятнику из угла в угол и завывал свои стихи. Я тоже был доволен, а правильнее сказать, счастлив.

В Мамонтовке местный начальник милиции долго в лупу рассматривал мое временное удостоверение, а потом отклеивал от него папиросную бумагу. «Удостоверение у тебя, можно сказать, настоящее, в смысле, по правилам сделанное, — туманно констатировал начальник, — но оно у тебя давно просроченное. Такую рвань продлевать не имеет смысла. На артиста учишься? Тогда пиши заявление — будем делать новый паспорт».

Мамонтовка — не столица, а всего лишь населенный пункт в Московской области. Здесь были другие порядки и облегченный паспортный режим, ориентированный на здешний контингент. Вот, например, наша хозяйка, Калерия Евсеевна Ломакина! Она же, без сомнения, социально чуждый элемент! В первый же день она рассказала нам свою жизнь. «Я ведь не из простых! — объявила она. — Мой супруг имел в Твери пять синематографов. И дачу я кому попало не сдаю. Сдала вам только потому, что вы близки к синематографу. Я независима! У меня свое дело!» Она рассуждала о «своем деле», как будто в нашей стране не было никакого социализма! И ведь у нее наверняка чистый паспорт! Как, впрочем, теперь и у меня!

О «деле» Калерии Евсеевны следует упомянуть особо. Она разводила белых мышей. В клетках, громоздившихся по всем помещениям и до самого потолка, денно и нощно суетились и пищали эти отвратительные красноглазые существа. Мало того что они воняли! Самые юркие постоянно убегали из клеток. Их можно было обнаружить где угодно — на столе, в тумбочках, в рукавах и карманах и самое неприятное — в постелях. Письменник Стрелец не раз по ночам вскакивал с кровати, изрыгая длинные южно-русские ругательства. Калерия поставляла мышей в Институт экспериментальной медицины. Главной статьей дохода была не стоимость мышей самих по себе, а продовольствие, которым предписано кормить этих элитных подопытных зверюшек. В самые тяжелые времена из института в Мамонтовку к Калерии поступали маслице, сахарок, свежие фрукты-овощи, мясные и рыбные деликатесы. Все это поставлялось на законных основаниях и с научными целями. То, что не съедали мышки, поступало в сумках и мешках к домработнице Насте для подпольной реализации. У хозяйки и домработницы были сложные отношения. Настя жила в прислугах у Калерии еще с тех пор, когда та была владелицей пяти синематографов. Служанка и госпожа часами пили кофе и дулись в подкидного. Когда по ходу игры возникали разногласия, в обеих вдруг просыпалась классовая ненависть. «Кровопийца! Сплотаторша!» — кричала Настя. А Калерия обзывала Настю «быдлом». Потом они мирились и предавались воспоминаниям. Существовать друг без друга они не могли.

Во ВГИКе после приемных экзаменов наступило затишье. Иностранцев обучали русскому языку на каких-то курсах, а наши разъехались по родственникам набираться сил к первому сентября. Я нашел для себя увлекательное дело. В 41-м году, в спешке октябрьской эвакуации, весь учебный кинофонд ВГИКа побросали в большую воронку от бомбы, накрыли брезентом и коекак присыпали землей. В таком виде коробки с пленкой пролежали всю войну. Нужно было во всем этом срочно разбираться. Пожилые киноведы и субтильные дамы от киноискусства таскали ржавые коробки с истлевшими этикетками. Проекторы трещали круглосуточно. Разрозненные коробки нужно было опознать и рассортировать. На экране вгиковского кинозала мелькали

кадры из немых и звуковых, зарубежных и советских фильмов. Эксцентрические комедии, салонные мелодрамы, американские боевики — все перепуталось в этом потоке. Я вызвался таскать коробки. Ко мне привыкли и не прогоняли даже с ночных просмотров. Усталые киноведы постоянно спорили и ругались по поводу принадлежности и названия фильмов. Они высказывали догадки, приводили аргументы. Это была наглядная, захватывающая история кино. Постепенно я переставал следить за сюжетным, событийным содержанием фрагментов, важным для меня становилось не «что», а «как». Интересно было следить за чередованием, крупностью и длительностью картинок — кадров. Независимо от слов, которые произносили артисты, в этом чередовании был свой сверхсмысл, как в музыке, которую нельзя пересказать, но она заражает и подчиняет. А как и почему возникает доверие к артистам? Один говорит естественно, правдоподобно, но ты ему не веришь. А Чаплину, который даже и не говорит, а показывает, веришь безусловно! Открытия у меня были детские, но это были мои собственные открытия и собственные догадки. Когда спрашивают, можно ли научить режиссерскому делу, я всегда вспоминаю воронку, из которой мы вытаскивали ржавые коробки с целлулоидом, и темный вгиковский зал, и вопросы, которые порождали новые вопросы. Я не знал тогда, что конца этой череде не будет, потому что кинорежиссура — не профессия, а образ жизни.

Первого сентября в мастерской Юткевича состоялось общее собрание, и мы впервые увидели друг друга. Сразу выделялись иностранцы и фронтовики. Все фронтовики были взрослые, зрелые люди, повидавшие войну, прошедшие огонь, воду и медные трубы. Разведчик Гриша Чухрай, боевые офицеры Володя Чеботарев и Володя Басов. Всякие подробности и слухи мы узнавали о них постепенно. Туркмен Аждар Ибрагимов, например, охранял Сталина и Рузвельта на Тегеранской конференции. Югослав Савва Вртачник командовал партизанским отрядом в горах, а Борислав Шаралиев работал в болгарском подполье. Значительно моложе была актерская часть курса — мальчики и девочки моих лет. В последний момент режиссеров и актеров свели в единую мастерскую. Юткевич произнес вступительную речь. Он поздравил нас, но предупредил, что киноискусство — дело сложное, и судьба каждого из нас будет решаться после первого испытательного семестра.

Начались будни, мы познакомились и с нашими педагогами. В первый же день Юткевич объявил, что теорию и практику монтажа нам будет преподавать сам Эйзенштейн. «Ну что? Поймал золотую рыбку?» — спросил лобастенький, обнаружив меня в толпе первокурсников. Эйзенштейн был вечно занят и переговаривался со студентами на ходу, если, конечно, удавалось его подкараулить. Он завершал «Ивана Грозного», руководил вгиковской мастерской и читал лекции на многочисленных курсах. Собственно, лекций он не читал, а просто беседовал. От «вечных» вопросов он неизменно отшучивался, смешно рассказывал что-нибудь «к случаю», а на самом деле очень даже к месту. Однажды, чуть ли не на первой встрече, он рассказал нам, как его ассистент Григорий Александров командовал Черноморским флотом. «Дело было, как вы догадываетесь, в Одессе, — начал Эйзенштейн, — шли съемки «Броненосца», и Александров был здесь самым популярным человеком. За ним постоянно следовали восторженные девицы — статный, красноречивый Григорий, в модных темных окулярах и с непременной жестяной трубой, в которую он кричал на массовку, казался одесским дамочкам поистине небожителем. Александров всячески поддерживал свою репутацию и небрежно сообщал почитательницам о времени и месте очередных съемок. В один из таких дней на Приморском бульваре, перед гостиницей «Лондонская», собралось особенно много народу. Прошел слух, что именно сегодня состоится самая грандиозная съемка: на рейде появится Черноморская эскадра и будет произведен эффектный залп из всех орудий. В положенный час Александров, весь в белом и с режиссерским рупором, появился на балконе «Лондонской». Публика встретила его аплодисментами. Все кинокамеры были готовы зафиксировать редкие кадры. Разрешение на участие в съемках Черноморского

Сергей Юткевич. ВГИК, 1950

флота было получено из самых высших, заоблачных, инстанций. Ни о каких дублях, конечно, и речи быть не могло. Пальнуть, затратив дорогостоящие боеприпасы, можно было один-единственный раз. Обо всем об этом очень увлекательно, через рупор, рассказал своим почитателям сам Александров. «А приказ Черноморскому флоту я подам очень просто — вот так!» — И Александров взмахнул платочком. Грянул неповторимый залп. Публика разразилась аплодисментами. Все вышло замечательно, кроме одного — увлеченный собой Александров забыл подать сигнал для включения кинокамер. Я слышал про это и от Эйзенштейна, а позднее и в многочисленных пересказах. Видимо, лобастенький повторял эту историю не раз.

Наши педагоги ссылались, как правило, на собственный опыт и на те времена, когда сами они были в зените славы. В институте еще можно было встретить живую кинозвезду Хохлову или вальяжного Льва Кулешова в кожаных крагах и с нафабренными усами. На монтажных столах красовались склеечные прессы с фирменными табличками: «Ханжонковъ», «Дранковъ и К°». Дух Великого немого еще витал над ВГИКом. Киносъемочную технику мы изучали по камерам «Дебри-эль» и «Аскания», которыми пользовались еще чуть ли не во времена Люмьера. Рассказывал нам про эту технику режиссер-оператор Желябужский. Он постоянно отвлекался и предавался воспоминаниям о своем детстве. «Я сидел на коленях у дяди Леши, а дядя Костя, бывало, говаривал мне...» Как потом выяснилось, «дядей Лешей» был Максим Горький, а «дядей Костей» — Станиславский. А сам Желябужский был сыном знаменитой актрисы Марии Андреевой. Он был ранен в гражданскую войну. Лихо закинув через колено негнущуюся ногу, ветеран пел нам песню «Каховка, Каховка, родная винтовка». Нога была грозно нацелена на слушателей.

Сведения о киносъемочной технике мы получали от Желябужского скудные, но были не в претензии. Живые рассказы о «дяде Леше» и «дяде Косте», байки о первых мхатовцах и легендарных киношниках времен Ханжонкова давали нам нечто большее — волнующее чувство сопричастности, соучастия в необыкновенном, уникальном кинематографическом деле. «Старики» самим своим существованием и примером приучали ценить трудолюбие и ремесло как основу творческой жизни.

Профессионалом высочайшего класса и по-настоящему одержимым человеком был фотограф Иван Боханов. Законы композиции он выводил из неких всеобщих законов мироздания, вселенского равновесия и гармонии. С первого же дня он заставил нас обзавестись картонными рамочками золотого сечения, и мы постоянно теперь вписывали все сущее и видимое в заветный прямоугольник. Это стало привычкой, мы «кадровали» окружающую действительность уже подсознательно. Отличался Боханов еще и необыкновенной, можно сказать, геометрической прямолинейностью мышления, а в отношениях с людьми он руководствовался собственной непреклонной логикой: если человек не умеет, его нужно научить, если он голоден — накормить. Если он врет — пристыдить. Поступки Боханов свершал немедленно и убежденно. Однажды он остановил меня у курилки. «Ты уже завтракал?» —

строго спросил он. «Я утром не ем», — ответил я. Боханов тут же сунул мне смятую купюру. «Иди и поешь, — приказал он, — курить натощак вредно!» «Странностями» Боханова активно пользовались любители одолжаться — Боханов о долгах никогда не напоминал. Его поведение удивляло, порой обескураживало, но заставляло и задуматься. Однажды, на общеинститутской проработке, которые теперь повторялись все чаще, заведующий кафедрой марксизма Эдуард Христофорович Степанян долго рассказывал нам о вреде формалистических изощрений и даже намекнул на происки врагов. Аудитория с покорностью внимала. И вдруг поднялся Боханов. «Эдуард Христофорович! — простодушно спросил фотограф. — Вы это серьезно?» Степанян сухо ответил, что, к сведению некоторых, марксизм-ленинизм — серьезная наука! Больше на философские дискуссии Боханова не приглашали. Боханов и Степанян были антиподами. Если у Боханова все было уж чересчур прямо, то у марксиста Степаняна все было туманно, извилисто и «диалектично». Степаняна все боялись. Актрисы сдавали ему зачеты по пять-семь раз. Они никак не могли усвоить «основные черты диалектического материализма». Еще Степанян любил задавать каверзные вопросы. Грузина Гугули Мгеладзе, трижды завалившего у него экзамен, он попросил назвать видных революционеров Закавказья. Когда Гугули перечислил решительно всех и в отчаянии назвал даже меньшевика Церетели, Степанян переспросил: «И это все?» «Все!» — закончил Гугули. «А Иосиф Джугашвили?!» — возвысил голос Степанян. Бедный Гугули с перепугу забыл, что великий Сталин — тоже революционер из Закавказья. Пришлось ему сдавать экзамен в четвертый раз. Весь ВГИК сочувственно следил за поединком «Мгеладзе — Степанян». Асы подсказки и шпаргалки специально для Гугули выкрали у Степаняна один экзаменационный билет. Ответы на вопросы, значащиеся в этом билете, Гугули выучил наизусть, как молитву. Оставалось проделать пустяковую операцию. Подойдя к Степаняну, Гугули должен был один из билетов с его стола взять, но при этом назвать номер другого, то есть ворованного билета. Далее уже можно было спокойно отвечать на знакомые вопросы затверженными словами. Но униженный многочисленными переэкзаменовками Гугули потерял бдительность. Предвкушая грядущую победу над врагом, он развязно поздоровался со Степаняном и, еще не прикоснувшись к экзаменационным билетам, объявил. «Билет номер семь!» В ответ раздался зловещий хохот Степаняна. Получив за мошенничество строгий выговор по ВГИКу, Мгеладзе больше даже и не пытался одолеть вершины марксизма. Прощен и аттестован он был только после того, как сыграл в герасимовской «Молодой гвардии» партизана-подпольщика Жору Арутюнянца. Зачет ему с поклонами поставил сам Степанян.

С нетерпением мы ожидали, когда начнутся занятия по режиссуре. Сперва Юткевич уехал на какой-то фестиваль во Францию, потом у него возникли спешные дела на «Мосфильме». И вот наступил долгожданный день. Юткевич, как всегда, благоухал и был элегантен. Он рассказал нам про Францию и про новый фильм «Свет над Россией», который уже начал снимать. Это была экранизация известной пьесы Погодина «Кремлевские куранты». В фильме участвовали Ленин, Сталин, английский фантаст Уэллс и строители Волховской электростанции. Юткевич пообещал, что мы тоже будем бывать на съемках и даже сниматься в групповых сценах. «Что же касается уроков режиссуры, — сказал он, — то не я вас буду учить, а вы будете сами учиться. Я брошу вас, как щенков, в воду, и вы будете барахтаться, пока чему-нибудь не научитесь. Возможно, кто-то утонет, но кто-то и выплывет».

Мне было назначено поставить отрывок из чеховского «Егеря». Исполнителей мы выбирали из наших же однокурсников. Егеря играл у меня Володя Гуляев. Человек он был опытный, но не по актерским делам, а в бою. Он был летчик-истребитель и кавалер четырех боевых орденов Красного Знамени. Это считалось даже почетнее геройской звездочки, но Героя Володе все-таки не дали, по слухам, из-за упрямого, независимого характера. Партнершей у Гуляева была молоденькая девочка Катя, которая, конечно же, сразу влюбилась

в героя и вела себя почти по Чехову. Выбрал артистов я правильно. Оставалось только умело использовать жизненную ситуацию. «Ну а как же режиссура?» — подумал я и принялся режиссировать. Вначале у нас был длинный застольный период, где я анализировал и разбирал по косточкам бедного Чехова. Потом, по совету верной ассистентки Юткевича Матильды Итиной, я вскрыл классовую сущность отношений между героями. Но почему-то пропала естественность, артисты заговорили по моей режиссерской указке вымученными, тусклыми голосами. Временами на репетициях я ловил взгляды летчика-истребителя Володи, которые не предвещали мне ничего хорошего. Чем дольше мы репетировали, тем безнадежнее становилась сцена. Конечно, я не понимал тогда, что режиссерское вмешательство на репетициях — это деликатное, тонкое дело, что важнее не поправлять, а направлять ход репетиции, открывая простор для актерской фантазии, исподволь наталкивая артиста на вроде бы самостоятельные открытия и решения. Тогда он почувствует себя творцом, а это великое дело! Ну а режиссерские амбиции следует попридержать. Между тем кинорежиссер-диктатор с рупором был тогда для многих из нас и для меня тоже образцом для подражания и восхищения. Я пребывал в растрянности. Но однажды произошло маленькое чудо. Меняя мизансцены так и этак, я посадил своих артистов совсем близко друг к другу — глаза в глаза — и попросил их не заученный текст говорить, а какую-нибудь чепуху про погоду. И вдруг заговорили их глаза. То, что чувствовала влюбленная девочка Катя и что прятал за равнодушием Гуляев, как бы приоткрылось без слов. Следить за героями стало интересно. А чеховский текст мои артисты уже не проговаривали, как прежде, а невольно подыскивали слова, познав им цену. Слова становились емкими, многозначными. Так прояснилось для меня отчасти понятие «подтекст», постепенно я обнаружил и разницу между результатом и процессом, между абстрактным «настроенчеством» и прямым сценическим действием, то есть чередой психологически мотивированных поступков, импульсов и реакций. Конечно же, все это была азбука профессии, но азбуку эту предстояло еще уяснить и выстрадать. Теперь понятным стал и совет Юткевича «побарахтаться». Нет у нашего мастера готовых отмычек и рецептов. А если б они и были, то мы все равно бы даже и не поняли, о чем он толкует. Тут могла помочь только живая практика, самодеятельность, так сказать! Например, «маленькое чудо» — следствие «режиссерской провокации». Сблизив актеров глаза в глаза и лишив заученного текста, я подтолкнул их объясняться друг с другом паузой, движением, взглядом. Затруднив общение, обострил отношения и чувства. Я осуществил эту провокацию нечаянно и ужасно обрадовался открытию, но мне вскоре опять пришлось разочароваться. Никакого открытия я не сделал. В каждом отдельном случае и с каждым артистом режиссеру, оказывается, нужно заново искать другие «провокации» и подходы, каждому исполнителю надо объяснять задачу, а потом терпеливо выстраивать отношения, творить атмосферу доверия и единомыслия. И так — до бесконечности! И не только с артистами! Съемочная группа — это пестрая общность, состоящая из людей самых разных профессий, склонностей и характеров. Стало быть, режиссер — это еще и психолог, и дипломат. Он же организатор и педагог, он же — сам себе судья и первый зритель, не имеющий права обольщаться. Вот кто такой, оказывается, режиссер! От подобных открытий я приходил в уныние и завидовал своим более уверенным однокурсникам. Впрочем, завидовал напрасно. Никто из нас еще не умел быть себе судьей не обольщаясь. Меня, например, нередко приводила в телячий восторг какая-нибудь собственная придумка, а потом я замечал на чужих лицах недоумение и скуку.

Мы постоянно нуждались в свежем, стороннем глазе. Советы и оценки ассистентов Юткевича были расплывчатыми и невнятными. Уж очень они осторожничали и теоретизировали. Однажды ко мне подошел Резо Чхеидзе и пригласил зайти вечером на их репетицию. Наше первое знакомство произошло при смешных обстоятельствах. Его друг Тенгиз попросил показать ему какой-нибудь большой московский рынок, где можно купить теплое пальто.

Я, конечно, повел обоих грузин на Тишинку. Консультировать не пришлось, потому что у входа их окликнули другие грузины. Они поговорили по-грузински, и Тенгиз пошел с ними куда-то в толпу. «Помогут пальто купить», — объяснил Чхеидзе. Действительно, вернулся Тенгиз с большим узлом. Мы тут же поехали в Зачатьевку вспрыскивать обновку. При большом скоплении народу пальто надели на Тенгиза. Пальто было со странными рюшечками на плечах, приталенное и с вытачками впереди. «Тенгизик! Это женское пальто!» — крикнула какая-то девчонка. Усатый Тенгиз в пальто с рюшечками выглядел уморительно. Но больше всего его удручало то, что обманули его свои же земляки.

Реваз Чхеидзе и Тенгиз Абуладзе перешли во ВГИК из Тбилисского театрального института. Русский язык они знали не очень хорошо и выбрали для постановки отрывок из книги какого-то грузинского классика. Репетировали, конечно, тоже на грузинском. Они не только ставили свой отрывок как режиссеры, но сами его и разыгрывали как артисты. Потребность в «стороннем глазе» была очевидная. Вот тогда они меня и пригласили. Сперва грузины пересказали мне содержание сцены, а потом ее сыграли. Два вороватых чиновника, прослышав о приезде высокого начальства, препираются, сваливая друг на друга свои неприглядные делишки. Они при этом невольно саморазоблачаются. Но грозный начальник не приезжает, так как сам за такие же грешки попал в тюрьму. Чиновники узнают об этом, бурно радуются и поют про «гвино, дудуки и калеби», то есть про вино, музыку и женщин. Вот и всё. Мне на репетиции у грузин понравилось. Они импровизировали, придумывали на ходу новые сюжетные повороты и менее всего заботились о правдоподобии и естественности, которых требовали от нас осторожные ассистенты нашего мастера. Грузины играли азартно, с полной верой в происходящее. Заражала и убеждала именно эта их вера. Слов я, конечно, не понимал, но, невольно вовлекаясь в их игру, даже пытался что-то предлагать. Предложения мои, касательно мизансцен и физических действий, по незнанию языка нередко вступали в смешные и неожиданные противоречия с диалогом. И тут мы смеялись и радовались вместе.

Ассистенты Юткевича, сам Юткевич, преподаватели истории искусства и литературы во ВГИКе, а также наш главный марксист Степанян не зря осторожничали и туманно теоретизировали. Некоторые вещи они просто не знали, как нам объяснить, и даже побаивались об этом говорить. События в кинематографе происходили тревожные. Общеинститутские проработки стали уже привычным обрядом. Например, во ВГИК приезжал какой-нибудь товарищ из ЦК или из Кинокомитета и публично зачитывал текст постановления «О кинофильме «Большая жизнь». В актовом зале собирали студентов младших курсов — мы были здесь просто участниками массовки, а старшекурсникам и членам партии поручались эпизодические роли. Старшекурсники должны были «дискутировать». Каждого оратора инструктировали в партбюро и утверждали заранее написанный текст. Все выступления были пересказом того же постановления, но в «свободном изложении». Каждое выступление завершалось осуждением авторов картины за допущенные ошибки. В президиуме обычно сидели известные режиссеры и педагоги. Иногда огонь критики обрушивался и на тех, кто сидел в президиуме. Так было неоднократно с Эйзенштейном. На одном мероприятии его громили за формализм, а уже через месяц, на другом, — за вторую серию «Ивана Грозного». В ритуал входило также и раскаяние критикуемых. Те, кто поопытнее и с чувством юмора, внешне держались спокойно. Эйзенштейн, например, которому всегда было недосуг, просил принести ему в президиум бутерброды и чай. Пока Эйзенштейна критиковали, он ужинал, а потом признавал ошибки. Зато Лев Кулешов очень болезненно переживал обвинения в формализме. «Друзья! — со слезами восклицал Кулешов. — Я уже стар, я уже не режиссер, а просто охотник-любитель!» Всем было известно, что Кулешов увлекается охотой. «Это отговорка, товарищ Кулешов!» — гремел в ответ Степанян. Наивные первокурсники с испугом глядели на своих ошельмованных кумиров. Своим детским, незамутненным ра-

зумом мы понимали — что-то здесь не так: на одном собрании кого-нибудь громят за «очернение действительности», а на другом уже корят за «лакировку» той же самой действительности. Режиссера Лукова ругали за то, что в его фильме «Большая жизнь» в донецких шахтах показано допотопное оборудование, а откуда взяться современному, если только что закончилась разрушительная война и в этих шахтах похозяйничали оккупанты? Руководитель из Кинокомитета разъяснил нам, что киноискусство призвано отражать не то, что есть в жизни, а то, что должно быть. И тут уж мы совсем ничего не поняли.

Деморализованные педагоги писали друг на друга доносы. А преподаватель истории и теории музыки Шухман написал донос, можно сказать, на самого себя. Шухман был тихий, застенчивый человек, автор известной песни «Эх, картошка-тошка-тошка! Пионеров идеал!». Шухман решил перестраховаться и ударить по формализму... с опережением. Однажды он явился на лекцию и заявил нам, что врага нужно хорошо знать и что это — «залог победы». «Я вас познакомлю кратенько с историей формализма в музыке». Оказывается, первую формалистическую фугу написал какой-то монах-францисканец еще в XIV веке. Но досказать про францисканца Шухман не успел, потому что на следующий день был уволен «за мракобесие и пропаганду формализма в музыке». Формулировку подсказал один из его же коллег-преподавателей. Теперь педагоги предпочитали использовать как литературную основу в учебных работах произведения Павленко, роман Бабаевского «Кавалер Золотой Звезды» и другое подобное. По вечерам в репетиционных аудиториях артисты бормотали никакими голосами никакие тексты — чудовищную смесь казенного пафоса и дозированной лирики. Теоретики утверждали, что это соцреализм и что именно это — «кинематографично»! На лекциях по истории театра мы преимущественно штудировали систему Станиславского. Нам внушали, что она — основа основ. Когда, будучи студентом-химиком, я впервые прочитал книгу Станиславского, я был потрясен. Быть может, эта книга и подвигла меня в конце концов на зыбкую кинематографическую стезю. Но сейчас я не узнавал Станиславского. В устах педагогов он звучал, как некий театральный Степанян. А вот на репетициях у грузин я видел, что они пробуют делать что-то по-своему.

Я тоже попытался сделать что-нибудь хотя бы веселое и решил поставить отрывок из Марка Твена — тот, где простодушного Гека Финна охмуряет жулик, выдающий себя за особу королевской крови. На роль Гека я пригласил Радика Муратова. Впоследствии Муратов много и успешно снимался в комедиях. В наши же ранневгиковские времена Радик слыл у нас маменькиным сынком. Правильнее сказать, «папенькиным сынком», потому что он был сын первого секретаря ЦК компартии Татарии. Полное имя у Радика было Раднэр, что означало: Радуйся Новой Эре. Однако сынок не всегда радовал папеньку. Радик был ужасающим неряхой и лентяем. Его частенько увозили в Казань только для того, чтобы там отмыть и переодеть. Чистенький, отутюженный Радик являлся во ВГИК и радовал всех своей щедростью. Он раздавал приятелям деньги и кормил их обедами по лимитным карточкам в цековской столовой. Но постепенно Радик как-то темнел ликом и обтрепывался. Он дичал особенно в те периоды, когда проигрывал на скачках. Радик был завсегдатаем столичного ипподрома. На роль Гека я его пригласил как раз в период крайнего одичания. Это был вылитый неприкаянный Гек Финн. Короля-жулика играл Резо Чхеидзе. Те, кто помнит его как режиссера пафосного, романтического фильма «Отец солдата», едва ли знает и может себе представить, что Чхеидзе — блистательный комедийный актер, мастер гротеска.

Мы побаловались и порадовались, занимаясь Марком Твеном. Потом я обнаглел и стал репетировать сцену из «Хозяйки гостиницы» Гольдони. Но наша инициатива показалась нежелательной. Оказывается, Гольдони — это «уход от действительности», а Марк Твен — и вовсе американец. И вообще все это «некинематографично»! Может быть, под крылом авторитетного, талантливого мастера мы бы и укрылись от казенщины, как это удалось сделать

герасимовцам в его мастерской, но к тому времени уже было понятно, что мы ничьи, потому что Юткевичу не до нас.

Юткевич все реже появлялся на занятиях по мастерству. Он звал нас на «Мосфильм», как обещал, но съемки «Света над Россией» шли как-то вяло. Постановщика куда-то надолго вызывали. То заболевал, то выздоравливал Ленин—Штраух, и тогда в истерической спешке съемки возобновлялись. И наконец под страшным секретом Матильда Итина нам рассказала, что материал картины смотрел сам «хозяин» и что он ему не понравился. «Нет в нем ни света, ни России!» — якобы сказал про фильм наш вождь. «И еще, — добавила Итина, — с министром Большаковым разговаривал сам Берия. «Поберегись, Большаков, — сказал Лаврентий Палыч, — двух солнц на небе не бывает!»

При полной секретности у нас как-то всегда получается, что все всё знают. Во ВГИКе втихомолку обсуждали и комментировали происшедшее. «В фильме не отражена роль товарища Сталина в электрификации страны», — пояснил ровным голосом инструктор ЦК на очередной проработке и, тем самым, прекратил всякие пересуды. Картину могли бы тихо положить на полку, как это уже бывало, но на беду Юткевич был еще и еврей. Теперь, по совокупности, его объявили «космополитом, преклоняющимся перед Западом». Коллеги припомнили ему и хорошие костюмы, и сигареты «Кэмел», и докторскую диссертацию по западному кино. «Сережка! Отдай диссертацию!» — кричал на проработке Марк Донской. Юткевича лишили возможности «влиять на молодежь», и он во ВГИКе не появлялся.

Шли своим ходом занятия по русской литературе, сценвижению, марксизму, а уроков мастерства все не было — в эти часы нам крутили классику, но не западную, а советскую — преимущественно картины Эрмлера: «Великое зарево», «Великий перелом» и «Великий гражданин». Наступило безвременье. Сокурсники наши невольно объединялись в группки и группочки. Москвичи и взрослые фронтовики держались особо, почти все они были членами партии и ситуацию знали лучше нас. «Незрелые» иногородние и проживающие по общежитиям иностранцы тоже странным образом объединялись. Начало этому положили мы с Чхеидзе и Абуладзе, потом к нам примкнули Карлос Льянос и Роберто Маркано из Испании, болгары Борислав Шаралиев и Дако Даковский. С появлением полурумына—полувенгра Аурела Михелеша и казаха Султана Ходжикова наш интернационал стал еще разношерстнее. Мы частенько заседали в Зачатьевке в комнате испанцев. На огромной сковороде Роберто Маркано готовил тортилью, и мы ее поглощали, запивая привезенным грузинами домашним вином или болгарской ракией. Сковорода наша именовалась «дружбы народов надежный оплот». Мы рассуждали про жизнь и про кино. «Я видел на улице нищего! — обращался ко мне Борислав Шаралиев. — Как же так? Ведь вы уже построили социализм!» Приходилось ему объяснять, что из-за войны мы социализм еще не вполне достроили. Постепенно «народные демократы» начали что-то про нас понимать и глупых вопросов уже не задавали. Когда грузины, которые гордились своим великим земляком, объясняли, что товарищу Сталину очень трудно, потому что ему не обо всем докладывают, «демократы» согласно кивали головами и подливали выпивки. Языковый барьер и политические проблемы мы устраняли с помощью спиртного. Марканчик, то есть Роберто Маркано, в дискуссиях не участвовал. Во-первых, он был у нас поваром и часто отвлекался на изготовление тортильи, а во-вторых, он был баск и знал только язык басков. Испанским и русским владел одинаково плохо. Но он был хороший художник, и если что-нибудь кому-нибудь было непонятно, объяснялся с помощью рисунков. По вечерам к испанцам приходили земляки — студенты других московских вузов. Они много и красиво пели, но не то, чего мы ждали от веселых испанцев. Они пели протяжные старинные песни рыбаков и пастухов. Все они жили Испанией, тосковали и рвались в недосягаемую, заветную страну своего детства. Воспитанные в советских детдомах, они были совершенно не приспособлены к нашей обыденной жизни. Они не знали цены деньгам и не

Роберто Маркано. ВГИК, 1951

понимали, что такое «мое» или «твое». Одежда, еда, постель — все у них было «наше».

Однажды к Карлосу Льяносу пришел старик. У него был абсолютно голый череп и крючковатый, орлиный нос. Это был отец Карлоса. Даже не все ребята-испанцы знали, что у него есть отец и что он живет в Москве. Кто-то из испанцев подал знак, и мы быстренько удалились. «Пусть без нас разбираются», — сказал Маноло Висенс. Ситуация в семье Карлоса сложилась трагикомическая. Отец Карлоса Верхилио Льянос был самый натуральный маркиз. Стало быть, мой приятель Карлос, соответственно, тоже. Папаша был еще и убежденным анархистом, противником монархии, республики и Франко. Все три режима дружно приговорили Верхилио к смертной казни с отсрочкой исполнения до восстановления порядка в стране. Но слово «порядок» каждая власть понимала по-своему, и Верхилио, пока что живой-здоровый, благополучно проживал в нашей столице. Проживал, несмотря на то что к главной испанской коммунистке Долорес Ибаррури тоже относился вызывающе плохо. Старик жил одиноко в большой коммуналке на Трубной площади. Какое-то хитрое ведомство дало ему комнатенку, приличную пенсию и велело «не высовываться». Позже Карлос проговорился, что его отец имел какое-то отношение к вывозу испанской казны в Советский Союз после поражения республиканцев. Отец с Карлосом не ладил. Дело в том, что всех детдомовских испанских ребят по достижении четырнадцати лет записывали в комсомол. Таким образом маркиз Карлос Льянос Масс тоже стал комсомольцем. Папа-анархист проклял сына каким-то страшным испанским проклятьем, не признавая никаких смягчающих обстоятельств. Он, правда, изредка посещал сына, но только для того, чтобы напомнить ему, что проклятье остается в силе. О степени оголтелости папаши Карлос рассказывал удивительные вещи. Однажды маркиз попал в милицию за присвоение чужих денег. Он увидел, как в трамвае москвичи из рук в руки передают деньги за проезд, но оценил ситуацию по-своему. Верхилио снял шляпу и стал складывать в нее всю имевшуюся в вагоне наличность. Когда замечал купюры покрупнее, то вскидывал кулак и кричал: «Вива Спанья!» Он вообразил, что москвичи, увидев его, собирают средства в пользу борющейся Испании. Пострадавшая публика размахивала кулаками и кричала на Верхилио, но старик и кулачные угрозы тоже принимал за проявление солидарности. Он ничего не понял, даже когда его схватил в охапку и потащил из трамвая милиционер. Верхилио при

этом восторженно кричал: «Грасиас, камарадас! Но пасаран!» Испанский анархист упрямо общался с советским народом, не зная по-русски ни слова. Как-то раз Карлос нашел отца в медпункте метро «Маяковская». Верхилио был схвачен, когда бродил по станции и у всех спрашивал: «Где моя кошка?» Он спрашивал про кошку очень настойчиво и сердился, когда ему не отвечали. Он, оказывается, выяснял: «Где Маяковская?», а у него получалось: «Где моя кошка». Неважно было у него с произношением, а москвичи решили, что неважно с головой и что он сбежал с «Канатчиковой дачи». Верхилио выручила какая-то старушка, знавшая испанский язык. Маркиз на ней немедленно женился, и они тихо поживали в своей коммуналке на Трубной площади. Иногда маркиз-анархист отдыхал на Цветном бульваре и при помощи жены вступал с прохожими в споры о международном положении. С сыном старик был принципиально не в ладах.

Между тем наше интернациональное сообщество во ВГИКе, можно сказать, легализовалось. Известный всему институту Ваня-газировщик переписал нас в свою пухлую книгу под общей рубрикой «Испания». Под этим названием проходили и татарин Радик Муратов, и казах Ходжиков. Мы все были равны перед Ваней, потому что все были его должниками. Ваня начинал свою карьеру во ВГИКе гардеробщиком. Для начала он попросил разрешение на продажу студентам газировки. Ваня был добренький и, если у студента не было денег, наливал ему стаканчик газировки в долг, а потом записывал что-то в свою книгу. В день выдачи стипендии Ваня всегда стоял у окошечка первым. Он собирал долги, а к долгам плюсовались проценты. Постепенно он стал торговать не только газировкой, но и конфетами, сигаретами, помадой для девушек и подпольной водкой для юношей. Ваня опутывал студентов, как паук. Ванина карьера прервалась неожиданно. Он стал жертвой собственной жадности и нашего легкомыслия — мы никогда не проверяли Ваниных записей, и Ваню это устраивало — он мог передергивать и приписывать бесконтрольно. Но ситуацией, оказывается, пользовался еще кое-кто. Набирая в долг у Вани, злодеи действовали от имени нашей «Испании». Мы были фирмой солидной, и Ваня с радостью обслуживал самозванцев. С толку Ваню сбивало еще и то, что отдельные таланты с актерского факультета — Женя Моргунов, например, — умело воспроизводили любой акцент, от испанского до казахского. Постепенно накопилась большая сумма. Ваня предъявил было счет нам, но мы от чужих долгов, конечно, отказались. Уличать самозванцев Ваня побоялся — у самого рыльце было в пушку. Так Ваня стал банкротом и вернулся в гардероб выдавать нам номерки. ВГИК праздновал свободу.

Погрязшие в долгах девочки с актерского факультета облегченно вздохнули и устроили Моргунову торжественное чаепитие. После этого был и спектакль, где девчонки изображали мух-цокотух, а Моргунов — комара-победителя. На комара Моргунов не походил, так как был упитанным во все времена — и студентом, и позже, снимаясь у Гайдая. Однокурсницы частенько обращались к Моргунову в трудные минуты. Женя был добрый человек и неутомимый выдумщик. После репетиций актрисы обычно возвращались поздно, а добираться до центра тогда было нелегко. Трамваи ходили редко, а по пустынному Ярославскому шоссе машины неслись, не останавливаясь. Моргунов брал в институтском реквизите повязку с надписью «патруль», подпоясывался солдатским ремнем и выходил на шоссе. Он по-хозяйски останавливал машины и усаживал в них девчонок. «Этих — к Зачатьевскому переулку! — командовал Моргунов, — а вон тех — на Масловку!» Водители, загипнотизированные странным видом и тоном Моргунова, подчинялись. Иногда для разнообразия Моргунов облачался в шинель и революционную папаху с красной лентой. Водители сначала пугались, потом ругались, а потом смеялись и девчонок все-таки отвозили куда надо. Он свободно проходил на любой спектакль в любом театре. Один из способов проникновения был такой: Женя стоял у входа и выискивал среди входивших генерала посолиднее. Благо после войны генералов в Москве было видимо-невидимо.

Выбрав генерала, Моргунов пристраивался перед ним и, проходя мимо контроля, кивал небрежно: «Я с папой». Пока генерал соображал, доставал не спеша бумажник, а из него билеты, Моргунов уже был в зале. Он предпочитал сидеть в партере перед сценой. Во-первых, билетерши такой наглости не ожидали, а во вторых, чаще обнаруживались незанятые места, предназначенные для совэлиты.

Женя был прирожденный психолог и с удовольствием наблюдал за толпой. Для этого он выбирал людное место и вдруг останавливался, глядя внимательно на крышу, башню или какое-нибудь окно. Вскоре около Моргунова обязательно останавливался еще кто-нибудь, потом еще. А вскоре собиралась толпа. Люди глазели на дома, друг на друга и строили разные предположения. Кто-то замечал какую-нибудь странность, шевеление или дымок. Возникали версии, споры. Откуда ни возьмись появлялись очевидцы и свидетели, которые «своими глазами» только что видели убийство, пожар или ограбление. Женя стоял в сторонке и от души веселился. Потом он показывал уличную сценку в лицах.

Во ВГИКе произошло событие, о котором старались вслух не говорить. Застрелился наш однокурсник, югослав Савва Вртачник. Это был смелый человек, сражавшийся в горах до самого освобождения его страны от немцев. Савва был соратником Тито по партизанской борьбе и очень переживал охлаждение отношений с Россией. Он считал своим долгом всячески содействовать восстановлению дружбы. Савва ушел из ВГИКа и стал работать диктором на радио. Он писал статьи и выступал в эфире, взывая к «общественности братских народов». И вот Савва застрелился. Мы оказались с Карлосом на поминках по Савве Вртачнику. На Пушкинской площади, на том месте, где позже построено было здание газеты «Известия», стояла ветхая пристройка — это были службы разрушенного Страстного монастыря. В подвалах этой пристройки ютилось общежитие работников радиостанции «Коминтерн». Она много раз меняла свое название, но ее предназначение не менялось. Станция вещала на всевозможных языках, пропагандируя идеи коммунизма и пролетарского интернационализма. Здесь жили переводчики и дикторы. Поминки были странными, потому что интернациональной команде радиостанции были чужды православные обычаи. Дикторы сидели за длинным импровизированным столом и деловито напивались. В полумраке подвала слышались только позвякивание стаканов и короткие реплики «передай, налей, спасибо» на разных языках мира. Нас привел сюда какой-то приятель Карлоса. Никто у нас ни о чем здесь не спрашивал. Пьющие просто потеснились и дали нам место. Дикторы напивались целеустремленно и через некоторое время стали разговорчивее. Речь шла, конечно, о возможных причинах самоубийства. Выражались осторожно, но суть была понятна. Активность Саввы оказалась неуместной. И у Тито, и у Сталина были свои политические соображения, к «братской дружбе» отношения не имевшие. Савва оказался между двух огней. Будучи боевым соратником Тито, он как диктор советского радио должен был теперь на родном сербском языке поносить «клику Тито». На такое он был неспособен. И вот результат. Непривычная для дикторов пьянка продолжалась долго и перешла в дикие пляски, споры, ссоры и братания. Во всем этом чувствовалось какое-то невысказанное отчаяние. Один высокий седовласый человек вдруг запел на немецком языке «Интернационал». К нему присоединялись голоса на испанском, французском, итальянском. Они пели торжественно и слаженно. Так завершились поминки.

Потом мы всей толпой пошли в ресторан ВТО, который работал до трех ночи. К утру все протрезвели и наперебой рассказывали разные смешные истории. Один француз рассказывал о житье-бытье известных работников «Коминтерна». Они жили рядом, на улице Горького, в гостинице «Центральная». Здесь жил когда-то и отец рассказчика. В роскошных апартаментах их семьи готовили на керосинках еду, устраивали постирушки в мраморных ванных и ждали мировой революции. Многие из них после нашей Победы возглавили компартии в своих странах. Рассказчик говорил о Вильгельме Пике,

Готвальде и других как о своих знакомых и соседях. Потом он снял пиджак и продемонстрировал ковбойку, некогда принадлежавшую Хо Ши Мину. Ковбойку приветствовали шутливыми аплодисментами.

Рано утром мы с Карлосом шли по бульварам в сторону Зачатьевки и рассуждали о поминках. Карлос говорил, что на днях видел свежий «Крокодил» с карикатурой на обложке. Там был изображен человек с крючковатым носом и в колпаке, похожем на ермолку. В руках человека была книга с надписью «Андре Жид», но начало надписи как бы случайно было заслонено, и читалось только: «Жид». «Здорово похож на моего отца, хоть он и маркиз», — смеялся Карлос. Мы вспоминали, с какой верой пели «Интернационал» вчерашние наши собутыльники, и удивлялись, как много всего в человеке напихано и как он все это ухитряется в себе сочетать и примирять. Ведь они тоже знают и про Андре Жида, и про многое другое, но делают вид, что ничего этого нет.

Во ВГИКе по-прежнему шли сокращения среди педагогов, многие из которых виноваты были только в том, что преподавали именно западную литературу или европейскую историю. И еще увольняли потому, что носы у некоторых были, как на той карикатуре в «Крокодиле». В прессе вдруг появились новейшие ученые исследования, согласно которым и паровоз, и самолет, и телефон — все было изобретено в России крепостными умельцами. Футбол стали называть «ножным мячом», голкипера — вратарем, а фокстрот — «быстрым танцем».

Умер Эйзенштейн. Он умер от разрыва сердца, ночью, за рабочим столом. Гражданская панихида была в зале Дома кино. Людей было мало — пригнали студентов. Кинознаменитостей мы тоже не заметили. В почетном карауле стояли только вгиковцы с младших курсов. Видимо, коллеги-режиссеры не решились появиться у гроба. Министр Большаков произнес речь. Он говорил громко, словно был на трибуне. Большаков сказал, что мы высоко ценим Сергея Михайловича, «несмотря на допущенные ошибки». В разгар этой речи быстро вошел Николай Черкасов и встал перед Эйзенштейном на колени. Большаков речь прервал, но что делать дальше — не знал. Он подошел к Черкасову и попробовал вежливо его приподнять. «Отойдите», — тихо, но отчетливо сказал Черкасов, и весь зал слышал его слова. Потом говорил Всеволод Вишневский. Он волновался и вместо «прощай», сказал: «До свидания». Вот и все, что было человеческого в этой панихиде. Велено было Эйзенштейна кремировать. В крематорий поехало совсем уж мало людей. В пустынном ритуальном зале на полу валялись какие-то черепки — не то от цветочных горшков, не то от урн. Железные шторки сработали не сразу, и наконец со ржавым визгом они закрылись над «лобастеньким».

После смерти Эйзенштейна что-то во ВГИКе изменилось. Как мне кажется, у нас исчезла точка отсчета. Прежде мы, сталкиваясь с чем-то непонятным, требующим ясного отношения или оценки, невольно спрашивали себя, а как поглядел бы на это лобастенький? Он не был для нас учителем ни формально, ни по существу, но авторитет его был так высок, что, находясь с ним под общей вгиковской крышей, мы чувствовали себя защищенными, принятыми под его высокое покровительство. Он был в наших глазах олицетворением порядочности, примером достойного служения профессиональному долгу. Теперь такого человека у нас не было.

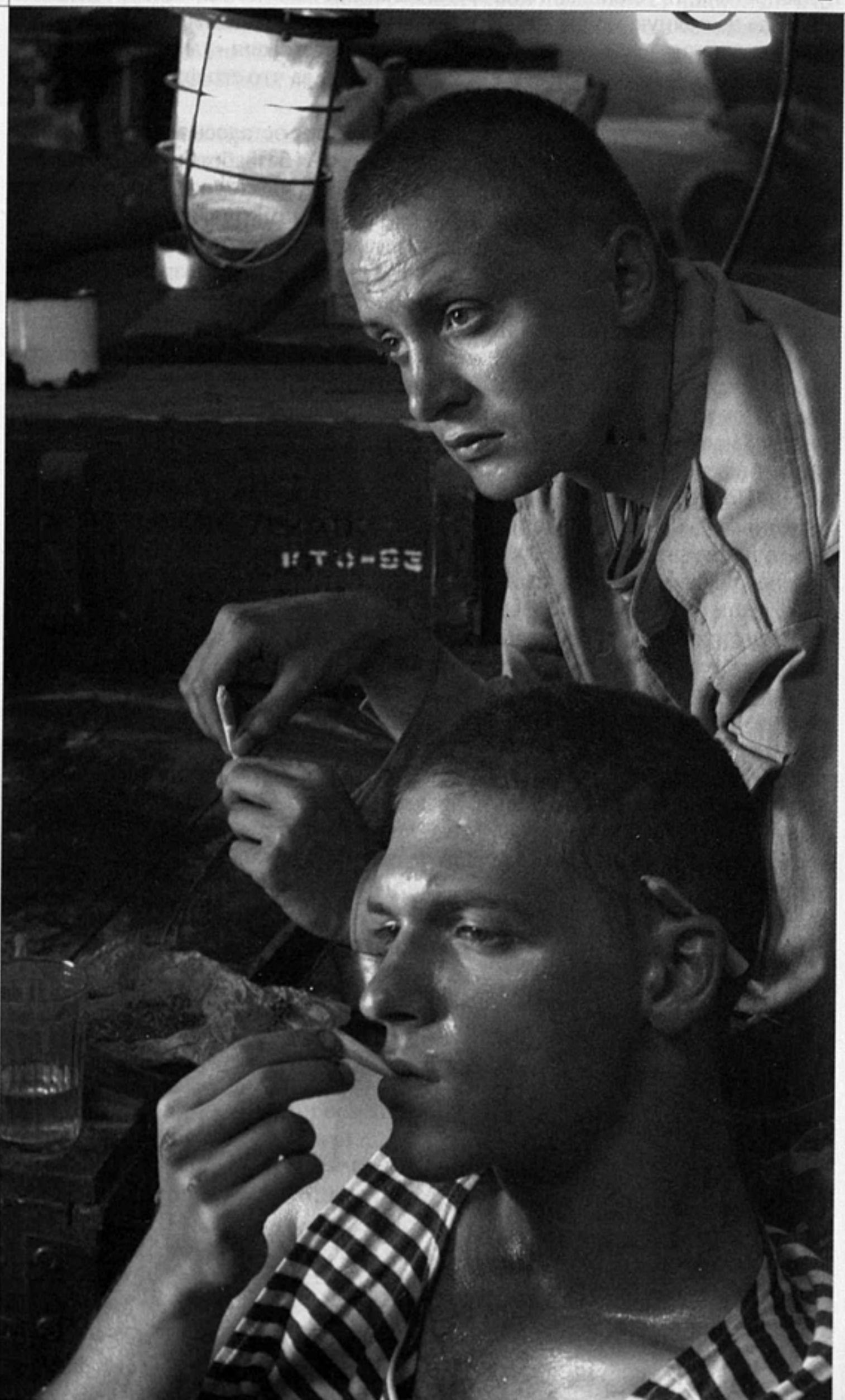
Между тем в кино произошло два важных события. Событие первое: после очередного ночного просмотра в Кремле Сталин якобы сказал мимоходом Большакову: «Лучше меньше, да лучше». Замечание было воспринято буквально. Большаков остановил съемки игровых картин на всех студиях страны. Незавершенные картины подверглись дружному редактированию и «улучшению». Этот механизм сложился в стране, в общем-то, давно. Под «редактированием» скрывался прежде всего идеологический контроль. Для этого существовала Главная редакция при министре, а на каждой студии трудились еще и свои главные редакторы с армией неглавных. Разрешая съемки новой картины, к ней всегда прикрепляли еще одного редактора, хоть и не

главного, но самого въедливого. Он назывался «редактор картины». Этот редактор никаких решений не принимал, но должен был присматривать за фильмом на всех стадиях производства: при утверждении сценария, при утверждении артистов на главные роли, а также при ознакомлении с текущим, только что отснятым материалом. Редактор должен был своевременно «сигнализировать» обо всех отклонениях от сценария и о других прочих отклонениях. Однако, опасаясь за собственную персону, редактор картины всегда пытался предугадать еще и мнения цепочки вышестоящих главных — проявить усердие. Эта система поголовного слежения всех за каждым как бы пульсировала, то усиливая, то на время ослабляя свою активность. Сейчас она работала на полную мощность. Претензии к фильмам предъявляли теперь самые неожиданные и вздорные. Нередко их переставали «улучшать» и просто закрывали. Часто режиссер так и не узнавал, за что его фильм положили на полку.

И наконец наступил день, когда в производстве осталось пять фильмов на весь Советский Союз. Наступил коллапс, всеобщая безработица. Ведущим режиссерам теперь частенько предлагали работать «попарно», не считаясь с творческими желаниями. Руководство таким образом убивало сразу двух зайцев — решало проблему трудоустройства и заставляло эти парочки невольно присматривать друг за другом. Менее значительных, с точки зрения Большакова, работников просто увольняли. Списки увольняемых были очень длинные. Я видел их в вестибюле «Мосфильма» и видел лица уволенных.

Вторым важным событием для нас стало назначение в нашу мастерскую нового художественного руководителя. Однажды к нам приехал Михаил Ильич Ромм. Директор ВГИКа В.Головня познакомил его с каждым из нас, и новый мастер обратился к нам с речью. Ромм говорил об ответственности художника перед партией и народом, о роли кино в жизни и воспитании людей. После этого Головня вручил ему список вновь обретенных учеников и тихонько удалился. По-моему, Михаил Ильич чувствовал себя неловко. Он как-то поспешно, вскользь успокоил нас, что он вполне понимает и разделяет педагогические взгляды Юткевича и сохранит преемственность «в той мере, в какой это окажется возможным». Он думает также, что следует дать нам шанс проявить себя на предстоящей производственной практике. «Но вот беда, — посетовал Ромм, — именно сейчас возникли сложности на киностудиях и фактически нет картин, находящихся в производстве. Сам я сейчас тоже пока не снимаю, но сделаю все, чтобы вы смогли пройти практику у моих коллег. А пока что я прошу вас проявить терпение». Наступила длинная пауза. Ромм еще раз перечитал список и сделал какие-то пометки. Список он аккуратно положил в портфель и щелкнул замком. «Вот что я вам скажу, ребята, — почему-то тихо сказал Ромм, — нужно уметь служить. Этому вам предстоит научиться». Фраза была странная и какая-то непедагогически грустная.

Окончание следует



«Девятая рота»

ЮРИЙ КОРОТКОВ

Девятая рота

В синих морозных сумерках у ворот сборного пункта толпились призывники и провожающие. Офицер выкрикивал фамилии по списку, и призывники один за другим бежали к воротам, последний раз оглядываясь на своих и натыкаясь друг на друга. В толпе стояли, держась за руки, девчонка с милым детским еще лицом и невысокий лопоухий мальчишка. Их толкали со всех сторон, а они не видели никого вокруг, не отрывали глаз друг от друга. По лицу у девчонки катились слезы.

— Ну не плачь, пожалуйста... — сказал парень, сам едва сдерживая слезы. — Ну не надо, я тебя очень прошу...

Девчонка отрицательно замотала головой: не буду.

— Только два года, — сказал он. — Всего два года, понимаешь?

Она торопливо кивнула, боясь произнести хоть слово, чтобы не разрыдаться.

— Рябоконь!.. — выкрикнул офицер. — Рябоконь!.. Рябоконь есть?

— Да вон несут, — в толпе захохотали.

К воротам приближалась процессия: пятеро парней тащили на плечах пьяного в хлам Рябоконя. Тот размахивал длинными руками и орал как заведенный:

— Братва! Братва! Спите спокойно! Я на страже! Они не пройдут! Братва! Но пасаран!

Его сгрузили к воротам. Офицер выкрикнул было следующую фамилию, но долговязый шут Рябоконь снова возник в воротах, приветствуя толпу сжатыми над головой руками:

— Братва! Граница на замке и ключ в кармане!

В воротах возникла пробка. Офицер уперся ему ладонью в лоб и втолкнул в ворота.

— Давай, родишь сейчас!

Девчонка мельком испуганно оглянулась на эту сцену.

— Воробьев! — выкрикнул офицер.

— Я! — откликнулся мальчишка.

Девчонка вздрогнула и судорожно вцепилась в него обеими руками, будто пытаясь удержать.

— Я вернусь! Только два года!.. Я вернусь!..

Он побежал к воротам.

— Чугайнов!

— Я!

Толстый рыжий парень потрусил следом.

Мальчишка хотел последний раз обернуться от ворот, но рыжий грубо толкнул его в спину.

В вестибюле призывники столпились около вахты.

— Сумки сюда! — командовал дежурный офицер. — Водку, пиво, самогон — на стол! Найду — хуже будет! Загоню на Северный полюс моржей дрочить!

Он копался в сумках и рюкзаках, встряхивал и смотрел на просвет бутылки с газировкой. Другой быстро обыскивал карманы.

— Твоя? — спросил мальчишку рыжий, кивнув назад.

Тот молча кивнул.

— Успел хоть на шишку посадить напоследок?

Воробьев враждебно вскинул на него глаза.

— Чё, не дала? Ничего, ты за нее не переживай! Не бзди, все путем будет — есть еще нормальные пацаны, оприходуют твою телку, — осклабился тот. — Еще паровоз не тронется — натянут за всю маму, по самую шапочку — вот так! Вот так! — от души с размаху показал он. — За себя и за того парня!

Мальчишка не знал, куда деваться. Беспомощно сжимая дрожащие губы, он пытался протиснуться в толпу подальше от него, но Чугайнов не отставал, с мстительным удовольствием зудел над ухом:

— Теперь два года вас на пару будут драть — тебя там товарищ сержант раком поставит, а ее тут во все щели отбалуют — вот так! Вот так!..

— Это что?..

Изумленный офицер вытащил из сумки высокого парня горсть тюбиков.

— Краски, товарищ капитан, — спокойно ответил тот.

Офицер отвернул крышку, понюхал, выдавил краску на палец. Достал из сумки связку разнокалиберных кистей.

— Ты что, там рисовать собрался, воин, — колесо от танка? Ты бы с мольбертом еще приперся! Художник!

— Джоконда! — крикнул кто-то, и вся толпа с готовностью захохотала.

Художник невозмутимо собирал краски и кисти обратно в сумку, не обращая ни малейшего внимания на смех и приколы.

Воробьев шел, почти бежал по коридору. Рыжий не отставал ни на шаг.

— А ты что думал, Воробей, — ждать будет? Письмецо солдатское в простеньком конвертике, — заржал Чугайнов. — Ты там писулю ей катаешь, сопли по бумаге возишь, а ее тут в два ствола — в хвост и в гриву...

— Слушай! — чуть не плача обернулся мальчишка. — Что ты ко мне привязался? Что я тебе сделал?

— О, голосок прорезался! — обрадовался Чугайнов. — А что, может, в морду дашь? Ну давай, — подставил он физиономию. — Махни лапкой, пернатый! Ну?.. Чтоб место свое знал по жизни, понял! — с неожиданной ненавистью сказал Чугайнов. — Вот тут у тебя написано! Он звучно хлопнул мальчишку ладонью в лоб, повернулся и пошел прочь.

В большой комнате стояли парикмахерские кресла в два ряда. Солдаты-парикмахеры наспех, кое-как орудовали машинками. Весь пол был завален волосами, двое призывников сгоняли их щетками и трамбовали в огромный мешок.

В крайнем кресле сидел мрачноватый парень в новом костюме. Он невольно дернулся, когда парикмахер резким движением вырвал клок волос.

— Спокойно, сынок! — насмешливо процедил тот. — Какая первая заповедь устава, знаешь? Боец должен стойко переносить все тяготы и невзгоды армейской службы!

Парень перевел на него тяжелый взгляд холодных глаз исподлобья.

— Ты чего при всем параде-то? — кивнул парикмахер на его костюм. — На службу как на праздник? Все равно ж на выброс.

— Другого нет, — коротко ответил парень.

— Слушай, давай махнемся, — предложил парикмахер. — Я тебе свое отдам и еще сигаретами добью. Тебе уже все равно, а мне в город ходить — дискотека, телки, сам понимаешь...

— А ты хорошо устроился, — одобрительно сказал парень.

— Не то слово! — Солдат переглянулся со своими, и они засмеялись. — Служба — сладкий сон, просыпаться не хочется. День машинкой помашешь, командиры по домам, жене под бок, а ты в город — пиво пить, девок снимать... — Он скинул с парня простыню. — Ну так что, договоримся?

— Договоримся, — парень внимательно оглядел в зеркале свою свежую лысину. — Сладкий сон, говоришь?.. — улыбнулся он.

Он вдруг схватил парикмахера железными пальцами за шею, пригнул вниз, выхватил машинку и запустил в его густую шевелюру.

— Стоять, фраера! — бешено заорал он дернувшимся было к нему солдатам. — Спокойно, сынок! Что там в уставе про тяготы и лишения, помнишь? — Он прострига широкую полосу от лба к затылку. — На! — швырнул он машинку на кресло. — Дальше сам дострижешь! — И спокойно вышел из комнаты.

Уже обритый Воробьев потерянно бродил по призывному пункту. На всех этажах, во всех коридорах, комнатах и залах стояли жесткие скамьи. Яблоку было негде упасть — плечом к плечу сидели сотни призывников, одинаково одетых в старье на выброс, с одинаковыми свежими синюшными лысинами и одинаково безликих. В этом огромном муравейнике стоял монотонный гул негромких голосов. По внутренней трансляции назывались фамилии и номера команд, деловито сновали взад и вперед офицеры со списками в руках.

— Извините, вы не знаете, где шестая команда? — спросил наконец Воробьев у кого-то из призывников.

— Новенький, что ли?

— Да.

— Так ты сразу-то не беги, как фамилию услышал. Сперва узнай, куда команда. Если на флот или там на Север — сиди, молчи, кто тебя тут найдет. Как поближе к дому будет — тогда сдавайся.

— Да нет, я... Простите, пожалуйста, вы не скажете... — обратился Воробьев к пробегающему офицеру, но тот молча пролетел мимо, даже не взглянув на него.

Воробьев побрел дальше. В унылом ровном шуме он услышал вдруг громовой хохот. В дальнем углу зала поднимались, как из вулкана, клубы табачного дыма, бренчала гитара. Он неуверенно, невольно замедляя шаги, подошел ближе. Здесь, как на острове, посреди общей тесноты вольготно раскинулись на составленных в круг скамьях несколько человек, среди них Чугайнов, Рябоконь, художник и парень в костюме, обривший парикмахера, дымили и, не таясь, пили водку.

— Шестая команда?

— Тебя-то куда понесло, пернатый? — захохотал Чугайнов. — Терминатор, бля! Вали отсюда по-шустрому!

— Кончай, Чугун! — резко сказал парень в костюме. — Как зовут-то?

— Воробьев. Володя.

— Лютаев Олег, — протянул он руку. — Лютый, короче. Это Руслан, — указал он на художника.

— Джоконда! — тотчас хором поправили все.

Видимо, кличка уже приклеилась.

— Ряба, Стас, Серый, Чугун. Пока все.

Воробьев торопливо кивал и пожимал руки. Последним нехотя подал руку Чугайнов.

— Подвинься, земляк! — Лютаев плечом столкнул призывника с соседней скамьи на пол и сбросил следом его барахло. — Садись, Воробей!

Джоконда передал ему бутылку водки. Воробьев неумело, вытягивая шею, выпил из горлышка.

— Чё дальше-то, Ряба? — поторопил круглолицый, по-девичьи розовощекий крепыш Стас.

— Ну, короче, просыпаюсь утром, — продолжил Рябоконь. — Башку поднять не могу, глаза пальцами разлепил, так снизу от подушки и смотрю. Что за дом, коврики какие-то с оленями — как попал, хер его знает, ничего не пом-

ню. И девка какая-то сидит голая, лыбится. А надо мной папаша ее стоит, как над гробом. «Ну, ты, — говорит, — пацан, влип. Дочке-то восемнадцати нет. Так что выбирай — или в загс, или в ментовку». И эта зараза одеяло на сиськи натянула, глазки опустила, будто ни при чем. А страшная — как... как бульдог. Фотку на дверь повесь — замка не надо! Я, видно, не первый уже попал. Кто ж за нее без приговора пойдет. Ну, я говорю: «Знаешь, папаша, я лучше под танк лягу, чем на нее». Ну, в брюки на ходу запрыгнул, и мы с папаней наперегонки, кто быстрей — он в ментовку или я сюда!

Все, кроме Чугайнова, засмеялись.

— А я женился вчера, — мрачно сказал он. — Все сразу — и свадьба, и проводы.

— Ты чё, кроме шуток? А чего молчишь-то? Поздравляю!

— Угу... — Чугун хлебнул из горлышка, потянул воздух сквозь сжатые зубы и вдруг тихо, зло засмеялся. — Ну, говорит, теперь твоя. Давай, говорит. Теперь жена, говорит, теперь положено. Думает, я совсем дурной! Я ворота отворяю — гуляй два года! — Он смеялся, мотал головой. — Всю ночь ревела — как же, говорит, жена — и нетронутая. А я говорю: вернусь, говорю, проверю. А если, сука, говорю, целку порвешь, — убью! Убью, зараза, задушу! — Он сдавил бутылку так, что побелели пальцы. — Так и оставил. — Он допил бутылку, с силой швырнул в угол и отвернулся.

По залу шел, оглядываясь, остриженный наполовину парикмахер. За ним поспешал дежурный офицер.

— Вот этот! — указал парикмахер на Лютаева.

— Ты в кого ручонкой тычешь, сынуля! — вся команда тотчас сорвалась с места и угрожающе двинулась на него. — Ты кто такой, в натуре?

— Все нормально, ребята! — Офицер, улыбаясь, миролюбиво поднял ладони. — Извините, ошибочка вышла. Отдыхайте! — Он подтолкнул парикмахера в сторону и в сердцах врезал ему по недостриженному затылку. — Я тебя сам с ушами вместе обстригу! — прошипел он. — Это же афганская команда, придурок!

А афганцы засвистели, заржали вслед, скаля зубы, хлопая друг друга по плечам — страшные, бритые, злые. И Воробей сперва неуверенно, а потом во весь голос счастливо захохотал со всеми вместе, оглядывая новых друзей — равный среди равных...

Белое полуденное солнце нещадно жгло лица, от раскаленной бетонки струился горячий воздух. Распахнув теплые куртки и ватники, обмахиваясь шапками, потные пацаны томились около самолета, с любопытством оглядывались. Взлетная полоса тянулась по узкой котловине, зажатой со всех сторон горами. Другие группы призывников во главе со своими сержантами уже шагали к военному городку.

— Наш, что ли, наконец? — лениво сказал Чугун, глядя на приближающегося сержанта.

— Гляди, как болтом подавился, — сказал Ряба.

Все засмеялись — сержант, действительно, шагал как-то неестественно прямо держа спину.

Он подошел, молча оглядел призывников, невыразительно спросил:

— Откуда, клоуны?

Говорил он тоже странно, иногда будто зажевывая слова и выталкивая их изо рта резким движением головы. На щеке был уродливый, бугристый шрам от ожога.

— Из Сибири, товарищ сержант! — весело ответил Ряба.

Тот по-прежнему пристально разглядывал их.

— Меня зовут сержант Дыгало, — наконец произнес он.

— Как? — не понял кто-то с краю.

— У кого со слухом плохо?.. — спокойно спросил он. — Смирно!! — И вдруг заорал: — Застегнуться в строю! Головные уборы надеть!

Все торопливо напялили вязаные шапочки и ушанки и подтянулись.

— Кру-гом!..

Пацаны развернулись лицом к горам.

— Надеюсь, со зрением у всех в порядке? Вон та гора — наша. Следующая за ней — Афган! И чтобы те, кто из вас, уродов, попадет туда, не сдох в первый же день, я буду вас драть во все дыры не вынимая три месяца по двадцать четыре часа в сутки начиная с этой минуты! Кто уже передумал — обратный вылет через два часа! Остальные в колонну по одному — бегом марш!

В новеньких хэбэшках пацаны выстроились в казарме. Дыгало шел вдоль строя, брезгливо оглядывая каждого с головы до ног.

— Рядовой Чугайнов! — выкрикнул Чугун, когда сержант поравнялся с ним.

— Ремень не для того, чтобы яйца держать, воин!

Чугун торопливо принялся затягивать ремень.

— Рядовой Бекбулатов! — гаркнул рослый кавказец с вытаращенными от усердия глазами.

— Рядовой Стасенко!

— Рядовой Петровский! — крикнул Джоконда.

— Это ты, что ли, художник? — остановился Дыгало.

— Так точно, товарищ сержант!

— Ну и что ты сюда приперся? Малевал бы голых баб да цветочки в горшочке... Я задал вопрос, воин!

— Видите ли, товарищ сержант, если верить доктору Фрейду, — невозмутимо ответил Джоконда, — любое художественное творчество — это только сублимация подсознательных инстинктов человека, в том числе инстинкта насилия...

Сержант молча смотрел на него в упор.

— Впрочем, — сдерживая улыбку, пожал плечами Джоконда, — вы можете с этим не согласиться, поскольку советская наука не признает буржуазное учение Фрейда.

Дыгало по-прежнему смотрел на него.

— Умный? — наконец спросил он.

— Виноват, товарищ сержант, исправлюсь! — улыбнулся Джоконда. — С вашей помощью!

Дыгало неожиданно с силой ударил его поддых. Джоконда сложился и упал, задыхаясь, суча ногами по полу.

— Правило номер раз: десантник всегда готов к внезапному нападению! — отчеканил сквозь зубы Дыгало.

Тотчас с разворота ударил в живот стоящего рядом Лютого. Тот выдержал, не шелохнувшись. Дыгало ударил еще, сильнее. Тот только смотрел на него своими волчьими глазами исподлобья.

— Фамилия?

— Лютаев!

Сержант одобрительно кивнул, отвернулся и, не оглядываясь, ударил расслабившегося Лютого локтем.

— Правило номер два! — заорал он, не взглянув на рухнувшего во весь рост Лютого. — Умнее сержанта только старший сержант! Кто не понял? Кто еще хочет поговорить? Ты? Или ты? — метнулся он вдоль замерших в напряжении пацанов. — Забудьте все, что вы знали и кем вы были на гражданке! Запомните, уроды, здесь вы не умные и не глупые, не хорошие, не плохие, не художники и вообще никто! Вы даже не люди — вы говно! А людей из вас буду делать я, вот этими самыми руками!

Крутой склон горы за учебным городком сверху донизу был покрыт мелкой каменной осыпью, острой, как щебенка. Солдаты в полной выкладке, в броне и касках, торопливо набивали камнями десантные рюкзаки.

— Я сказал, под завязку! — Сержант мимоходом пнул Стасов рюкзак. — До кого не доходит с первого раза?

— Товарищ сержант, а первое отделение до половины только, — кивнул Стас на ползущие к вершине черные точки.

— Всем рюкзак под завязку! А тебе, урод, — упер Дыгало палец в Стаса, —

еще подвеску доверху! У кого еще вопросы? — заорал он, оглядывая остальных. — Есть еще такие наблюдательные?.. Налегке с блядью в кусты гулять будете! А здесь чем больше боезапаса возьмешь, тем больше шансов живым вернуться! До всех дошло, раздолбаи, или на пальцах объяснить?.. Готовьсь!

Солдаты с трудом подняли на плечи тяжелые, разбухшие от камней рюкзаки.

— Задача — выбить противника, занять высоту и укрепиться! — скороговоркой крикнул Дыгало. — Командир, готовность!

— Товарищ сержант, второе отделение к выполнению поставленной задачи готово! — внахлест, без паузы откликнулся Лютый.

— Вперед!

Солдаты с криком кинулись на склон. Ботинки скользили на осыпающихся камнях, тяжелый рюкзак тянул назад, они цеплялись за щебенку скрюченными пальцами, обламывая ногти, обдирая колени, карабкались вверх на метр и тут же съезжали вниз на три под нестерпимой полуденной жарой. Раскаленный воздух уже не лез в обожженное горло, они вдыхали с хриплым криком, из-под каски хлестал, заливал глаза пот.

— Пошел! Пошел! — Сержант поднимался с ними, подгоняя пинками отстающих. — Не ложиться! Пока бежишь — еще живой, если лег — уже труп!

Воробей споткнулся, потерял равновесие и рухнул на склон.

— Назад! — заорал сержант. — Вернулись двое! Десант своих не бросает!

Стас и Джоконда соскользнули к Воробью, помогли подняться и двинулись вверх, один подтягивая хромающего Воробья за шиворот, другой — подталкивая сзади.

Выше, насколько можно было поднять взгляд, была только бесконечная россыпь камней. Перед глазами стояла багровая пелена. Потом осыпь кончилась, пошла земля, бежать стало легче, вдали возникла спасительная кромка вершины и над ней краешек неба.

— Первое отделение, к бою! — раздался наверху крик, и перваки высыпали на кромку.

— Второе отделение, к бою! — крикнул Дыгало.

Пацаны на ходу сбросили рюкзаки и подвески и бросились на штурм. Перваки, успевшие уже отдышаться, легко сталкивали их вниз.

— Десантура, вперед! — орал Дыгало. — Вперед! Не ложиться! Вперед, уроды!

Это напоминало детскую веселую игру в «царя горы», только игра была страшной, потому что схватились озверевшие от жары и нечеловеческой усталости, разрисованные потеками грязного пота здоровые парни. Они скатывались по склону и опять, подгоняемые командой, лезли на вершину на подгибающихся от слабости ногах, не в силах уже поднять руки, но готовые, кажется, зубами вцепиться в противника.

— Отбой! — раздалась наконец команда. Пацаны без сил, почти без сознания повалились на склон, лицом в землю.

Дыгало прохаживался над ними, переступая через тела.

— Боевая задача не выполнена. Вы все — трупы. И ты, — пнул он ногой одного. — И ты! — пнул другого. — Груз двести в «черном тюльпане». Кусок говна в цинковой обертке. Из-за вас колонна, которая пойдет под этой высотой, напорется на засаду. Ты знаешь, что такое один пулеметчик на высоте над дорогой? — бешено заорал он, схватив за плечо Лютого. — Знаешь? Когда ни вперед, ни назад, и зарыться некуда, и всех пацанов по очереди у тебя на глазах, и ты ждешь своей пули — знаешь?.. Подъем! Подъем, уроды! Мертвым отдых не нужен! Рюкзаки на плечи, бегом вниз!

Голые пацаны, сплошь в синяках и ссадинах, стояли в ряд, согнувшись над низким длинным умывальником, стирали хэбэшки. Дыгало прохаживался сзади, вдоль строя отставленных задниц, намотав на руку ремень. Размахнулся и звонко врезал по чьему-то тощему заду.

— Кто такой советский десантник?

— Советский десантник — это сила, краса и гордость Вооруженных сил! — не разгибаясь выкрикнули пацаны.

— Кто такой советский десантник? — ударил Дыгало по следующей заднице.

— Советский десантник — это образец и зависть для всех чмырей и штатских!

Мыло вдруг вылетело из рук у Воробья, он судорожно принялся ловить по всей мойке ускользающий обмылок и тут же получил такой удар по заду, что выгнулся всем телом от боли.

— А вы кто такие?.. Не слышу!.. — Сержант ударил подряд одного, другого. — Вы — позор учебного полка и меня лично! До отбоя раком стоять будете, уроды!

Пацаны напряженно замерли в своих кроватях под взглядом сержанта, натянув простыню под подбородок. Воробей застыл на втором ярусе на полудвижении, как настигла команда. Искоса испуганно глядя на сержанта, он тихонько втянул отставшую ногу под одеяло.

В гробовой тишине Дыгало прошагал по казарме, выключил свет и закрыл дверь.

Пацаны заворочались в темноте, устраиваясь поудобнее.

— Пидор!.. — в сердцах негромко сказал Стас.

Помолчали.

— Все ничего, я только не пойму, почему первое отделение всегда впереди идет, — сказал Лютый. — Налегке да еще час курят, пока мы корячимся. Делать нечего нас скинуть. Хоть через день бы менялись — раз мы, раз они...

— Потому что у них сержант нормальный. А у нас — пидор, — мрачно ответил Стас.

— Пацан с того призыва сразу сказал — хана вам, мужики, Дыгало насмерть задрочит, до кровавых соплей, — произнес Ряба.

— Выслуживается, сука. Широкую лычку на дембель хочет.

— Да нет... Он контуженный на всю голову. У них весь взвод положили, он один остался. Его сюда списали... Он все министру письма строчит, обратно просится. А кому он там на хер нужен с больной головой. Вот и бесится... — Ряба тоскливо вздохнул. — Короче, попали мы, пацаны, по самое не балуйся...

Воробей на втором ярусе, по-детски подложив ладонь под щеку, закрыл глаза...

...И тотчас вспыхнул свет, раздались хлесткие, как удары ремнем, команды:

— Рота, подъем!.. Первое отделение, подъем!.. Второе отделение, подъем!..

Непроснувшиеся, с закрытыми глазами пацаны посыпались с коек — суетясь, мешая друг другу, хватая чужие вещи, одевались. Дыгало считал, отбивая пряжкой по ладони:

— Десять... пятнадцать... двадцать... Время!

Пацаны сомкнулись в строй. Стас замер под взглядом сержанта, как кролик перед удавом, согнувшись на одной ноге, с ботинком в руках. Дыгало огрел его ремнем.

— Второе отделение, отбой!..

— Второе отделение, подъем!

Пацаны метались вперед и назад.

— Отбой!..

— Подъем!..

Воробей сиганул со второго яруса прямо на голову Рябе, они повалились на пол и на карачках, друг через друга, бросились к сложенной одежде.

— Отбой!..

— Подъем, уроды!..

...Перегнувшись через скамью в учебном городке, качали пресс.

— Пять — и!.. Шесть — и!.. — отрывисто считал Дыгало.

Воробей замер с искаженным от напряжения лицом, пытаясь согнуться.

Дыгало с размаху ударил его пряжкой по животу, и Воробей судорожно сложился...

...Подтягивались в ряд на турнике.

— Семь! Восемь! Девять!

Дыгало метался вперед и назад, помогая ремнем по заду...

...Отжимались на кулаках.

— Двенадцать, тринадцать, четырнадцать! Быстрей, уроды! На бабе своей корячиться будешь!

Дыгало переступал через них, подгонял пинками...

...Бежали по лабиринту из железных, отполированных ладонями турникетов, рывком подтягивая себя из одного изгиба в другой, мельтеша друг за другом, как в калейдоскопе...

...Пробегали, ловя равновесие, по бревну. Чугун поскользнулся и со всего роста сел верхом, повалился на землю, держась двумя руками за яйца.

— Назад, уроды! Все назад! Десант своих не бросает!

Пацаны бросились обратно, со злостью отвесив на бегу несколько пенделей Чугуну...

...С разбегу карабкались на дощатую стену и переваливались на другую сторону, спеша успеть до того, как опустится занесенный ремень.

— Быстрей, уроды! Пуля не ремень — догонит!..

...Ползли по-пластунски по залитой до краев густой грязью луже под низко натянутой колючкой.

— Ниже голову! — Дыгало каблуком в затылок впечатал Джоконду лицом в грязь. — Дурная голова — подарок для снайпера!..

— Десять влево — упал! Десять вправо — упал! Не давай прицелиться!

Пацаны короткими перебежками продвигались вперед, падали на жесткую землю, перекатывались за камень, тут же вскакивали, бросались в другую сторону и снова падали, отбивая колени и локти.

— Десять влево — упал! Десять вправо — упал! Ты уже труп, урод, ты понял? Твою похоронку мать читает! Десять влево — упал!..

...В полной выкладке, с разбухшими от камней рюкзаками стояли под щебневой горой.

— Командир, готовность!

— Товарищ сержант, второе отделение к выполнению поставленной задачи...

— Отставить!

Дыгало прошел вдоль строя и упер палец в Чугуна.

— Открой рюкзак!

Чугун обреченно снял рюкзак и открыл. Сержант опрокинул рюкзак, вытряхнул — под небольшим слоем камней он был набит свернутым брезентом. Дыгало медленно поднял глаза.

— Это залет, воин! — отчетливо произнес он. — После отбоя — ко мне!..

И снова под полуденным палящим солнцем пацаны лезли на щебневую гору, задыхаясь, проскальзывая вниз лицом по острой щебенке. А когда подняли залитые потом грязные лица, увидели сквозь багровое марево в глазах первое отделение — те, посмеиваясь, возбужденно потирая руки, ждали их на вершине...

Они молча лежали в темной казарме, прислушиваясь. Из комнаты сержанта доносились звуки тяжелых ударов и приглушенные стоны. Затем дверь

открылась, Чугун на подгибающихся ногах, жалко съежившись, проковылял к своей кровати.

Джоконда повернулся, зарылся лицом в подушку...

...И в то же мгновение вспыхнул свет.

— Рота, в ружье!..

Одуревшие от усталости и недосыпа, пацаны расхватывали в оружейке автоматы, броню и подвески, надевали на бегу.

Неправдоподобно огромная луна висела над горами, тишина и ночной покой царили вокруг. И только размеренный топот сотен ног по горной дороге, тяжелое дыхание сотен ртов, изредка окрики сержантов...

— Не растягиваться!.. Держи дыхание!..

Небо порозовело, первые лучи солнца прострелили между вершин. Колонна все так же размеренно бежала по забирающей все круче вверх дороге. Далеко внизу открылась долина с украшенными цветами склонами, взлетной бетонкой и игрушечными домиками военного городка. Но вся эта красота была не для них, пацаны пустыми, бессмысленными глазами смотрели в колышущуюся спину бегущего впереди.

Воробей вдруг закатил глаза на бегу и повалился навзничь. Кто-то споткнулся о него, не оглянувшись, другие перепрыгивали или обегали стороной.

— Назад! — заорал Дыгало. — Второе отделение, назад! Взяли двое! Пушку, рюкзак — разобрали быстро!

Пацаны сняли с Воробья автомат, подвеску и рюкзак. Лютый и Джоконда подняли его и, придерживая с двух сторон, почти волоком потащили дальше. Отделение замедлило ход, остальные обогнали их и, не сбавляя темпа, вскоре скрылись за поворотом...

Когда они добрались до места сбора, рота уже отдыхала на зеленом склоне. Пацаны повалились на траву.

— На, держи, урод пернатый!

Чугун швырнул рюкзак в Воробья.

Ряба бросил рядом с ним автомат и подвеску. Воробей сидел, поджав колени к груди, жалко ссутулившись, часто, со всхлипом дыша.

Лютый трясущимися пальцами достал спичку, попытался попасть по коробку и выронил. Джоконда щелкнул зажигалкой, остальные прикурили, придерживая его пляшущую на весу руку.

— Это что, каждый раз тебя на горбу таскать, Воробей? — сказал Лютый. — Своего барахла мало...

— Ну, убей меня теперь! — взвизгнул вдруг Воробей. — Ну, убей! Давай!

Он вдруг кинулся на Лютого, вцепился в него обеими руками.

— Да отвали ты!

Лютый оттолкнул его. Воробей отлетел и скорчился на траве, истерически всхлипывая.

— Я не могу так больше... Я не могу... Я так не могу... Не могу больше... Не могу, не могу...

— Да заткнешься ты?.. — Ряба пошарил вокруг и швырнул в него коробком. — Не можешь — катись отсюда! Завтра построение — выйди да скажи.

— И выйду! — крикнул Воробей. — Выйду!.. Что, презираете меня, да? — Он лихорадочно оглядел пацанов. — А мне плевать! Плевал я на вас на всех, поняли?

Он действительно плюнул, но тягучая слюна повисла на губах. Он растер ее ладонью и затих, опустив голову.

— А там Оля ждет не дождется... — глумливо подмигнул Чугун и показал: вот так, вот так.

Помолчали, дымя папиросами, не глядя друг на друга.

— А еще вниз столько же... — сказал Стас, глядя в долину. — Может, разбежаться... — кивнул он. — Чтоб долго не мучиться...

— Слышь, Пиночет, — окликнул Джоконда Бекбулатова. — Ты ведь чеченец?

— Ну так что?

— Как же ты против своих воевать будешь?

— Слушай, какие они мне свои? — с пол-оборота завелся Пиночет. — Ты думай, что говоришь, да? У меня дед воевал, прадед воевал, прапрадед воевал...

— Да я не о том, — ухмыльнулся Джоконда. — Ты же мусульманин. И там мусульмане. Аллах не простит.

— Слушай, отвали, да?

— Пиночет, а ты обрезанный? — спросил Лютый.

— А тебе чего? — насторожился тот.

— Покажи.

— Слушай, раком становись — покажу! — вышел из себя Пиночет.

Посмеялись и снова замолчали.

— Я тоже завтра выхожу, пацаны... — сказал вдруг молчавший до этого Серый. — Мать письмо прислала, давно уже. — Он достал в подтверждение листок. — Болеет она. Если убьют... У нее ж вообще никого, кроме меня... Я один не вышел бы, как последний чмырь... Ну что, пацаны? — Он оглядел ребят. — Никто больше?..

Все отводили глаза.

— Парни говорили, в Афгане неделю на боевых по горам шаришься, две на базе кайфуешь... — сказал Ряба. — А тут с Дыгалой до войны не доживешь, раньше сдохнешь.

— Ну так что, Ряба?

Тот глубоко затянулся, выдохнул — и отрицательно покачал головой.

— Ну что, Воробей, договорились?.. — неуверенно спросил Серый. — Только вместе выходим, да?

Тот кивнул, не поднимая головы.

На построение Дыгало надел парадку с аксельбантом и медалями. Полк выстроился на плацу. Комполка, приземистый мужик без шеи, с короткими мощными руками, говорил зычным голосом, привычно коротко рубя фразы, будто командовал атакой:

— ...Двенадцатого декабря. Находясь на боевом выходе. В районе перевала Кандагар. Взвод попал под шквальный огонь превосходящих сил противника...

Замерший в строю Воробей покосился на Серого. Тот чуть заметно вопросительно кивнул. Воробей отвел глаза. Дыгало грозно зыркнул на них, и все снова замерли.

— Пулеметчик гвардии рядовой Самылин. Выпускник второй роты нашего полка. Остался прикрывать отход своих товарищей, лично уничтожил восемь единиц живой силы противника. А когда кончились патроны, подорвал себя гранатой. Вместе с окружившими его душманами. За мужество и героизм, проявленные при оказании интернациональной помощи братскому афганскому народу, рядовой Самылин представлен к ордену Красного Знамени посмертно! Вот так воюют наши ребята! — повысил голос полковник. — В честь нашего погибшего товарища! Полк! На караул!

Офицеры и сержанты отдали честь, пацаны повернули головы на склоненное знамя.

Выдержав паузу, полковник двинулся вдоль строя, оглядывая обращенные к нему лица.

— Каждый из вас. Сам. Добровольно. Принял решение служить в Афганистане. Я должен задать вам вопрос. Есть ли среди вас те, кто передумал? Я не буду спрашивать о причинах. Вы просто продолжите службу в других частях на территории страны... Итак! — Он остановился перед строем. — Кто не хочет ехать в Афганистан — два шага вперед!

Воробей замер, глядя под ноги, напряженно ссутулившись. Серый отчаянно смотрел на него. Воробей покосился в другую сторону, поймал взгляд Лю-

того, Джоконды, других пацанов, глянул вдоль бесконечного неподвижного строя. Подался плечами вперед, пытаясь сделать эти два спасительных шага, и остался на месте.

Полковник последний раз оглядел строй и вскинул ладонь к козырьку.

— Благодарю за службу!

— Служим Советскому Союзу! — грянул строй.

Воробей обреченно, бессильно опустил плечи...

С криком в сто глоток сто мозолистых кулаков ввинтились в воздух. Синхронный поворот — удар ногой. Шаг назад — блок. Вперед — удар. Бой с воображаемым противником — устрашающий, почти первобытный ритуальный боевой танец...

— Стволом! Прикладом! Рожком! Стволом! Прикладом! Рожком! — орал сержант.

С диким криком сорванных уже голосов, разбрызгивая пот с вывернутых губ, с остекленевшими глазами солдаты работали рукопашный бой с набитыми песком манекенами. Стволом в корпус. С короткого замаха — тяжелым затыльником приклада. Торцом магазина — в безглазую брезентовую голову.

— Не слышу! Громче!.. Поддых! По печени! В морду! — все ускоряя ритм, командовал Дыгало.

Он подскочил к Стасу.

— Ты что, урод, физкультурой занимаешься? Убей его! Убей, я сказал! Убей первым! Один удар у тебя будет, чтоб жопу свою спасти! — Он вырвал автомат и отшвырнул Стаса в сторону. — Вот так! Так! Так! — Он с нечеловеческой ненавистью ударил манекен, чуть не сорвав ему голову. Бросил автомат Стасу. — Ну! Громче! Не страшно! Не боюсь! Убей!

Стас отчаянно, уже почти теряя сознание от жары и усталости, заорал и с безумными, страшными глазами бросился на манекен.

— Так! — удовлетворенно крикнул сержант. — Ребра ломай! Зубы ему в глотку вбей! Убивай! Захватил! Подсек! Бросил! Добил!

Разбившись попарно, пацаны бросали друг друга на жесткую землю.

— Добей, я сказал! — Дыгало рванул к себе за плечо Рябу, заорал в лицо: — Бросил — добей, ты понял меня, урод? В спину только мертвые не стреляют! — Он швырнул Рябу на противника, отступил, чтобы видеть всех сразу. — В полную силу работаем! Что вы жметесь, как целки? Лишний раз по морде полезно получить — крепче будет! Давай, вмажь ему! Ну, давай! — натравливал он пацанов друг на друга. — Стоп! — заорал он, упер палец в Воробья. — Воин, ко мне!

Воробей подошел, встал напротив.

— Слушай, сынок, — сказал сержант. — Ты дрался когда-нибудь в жизни? Во дворе, в детском саду хотя бы, за лопатку в песочнице?

Воробей молчал.

— Ко мне! — кивнул Дыгало Стасу. — Смирно!.. Бей его по лицу! — велел он Воробью.

Тот посмотрел на Стаса, стоящего навытяжку с опущенными руками.

— Ты понял приказ, воин?!

Воробей неловко замахнулся, пересиливая себя, и ударил вскользь.

— Девочку свою по трусам гладить будешь! — заорал Дыгало. — Я сказал — выруби его!

Воробей ударил чуть сильнее, сдержав в последнее мгновение руку.

Дыгало досадливо дернул головой.

— Бой! — коротко велел он.

Оба встали в стойку, закружились друг вокруг друга. Стас несколько раз достал Воробья по лицу.

— Давай, Воробей! Ну, давай! — пытался подбодрить он, но тот только защищался, стараясь захватить Стаса за руку.

— Кончай бальные танцы! — крикнул Дыгало. — В полный контакт, я сказал!

Стас, постепенно входя в азарт, ударил Воробья с правой, разбив ему нос. Тот упал на колени, растирая хлынувшую ручьем кровь.

— Встать! — Дыгало пнул его по ребрам. — Встать, я сказал! Бой!

Они снова закружились среди обступивших их пацанов. Воробей уже только прижимал руки к разбитому лицу, пытаясь закрыться от ударов.

— Давай, Воробей! — не выдержал Лютый.

— Давай, пернатый! Давай!

Стас сильно и точно пробил Воробью между рук в челюсть, и тот повалился на землю. Сержант подошел, наступив тяжелым ботинком у самого лица, глянул на него сверху. Воробей в залитой кровью хэбэшке пытался отжаться от земли дрожащими руками.

Дыгало брезгливо перешагнул через него. За его спиной Стас и другие пацаны бросились поднимать Воробья.

Вечером они, обессиленные, отупевшие от усталости, молча сидели на траве за учебным городком. Воробей время от времени шмыгал разбитым носом, трогал языком распухшие губы. Солнце подсвечивало верхушки гор, в тишине пронзительно звенели цикады.

— Скорей бы в Афган, что ли... — тоскливо сказал Ряба.

— Воробей... — вяло окликнул Чугун. — Слышь, пернатый!

— Чего тебе?

— Отнеси мой хрен поссать — сил нет.

— Да куда ему, надорвется, — сказал Серый.

Все коротко, невесело посмеялись и снова замолчали.

— Гляди, Белоснежка! — вдруг в восторге крикнул Ряба.

— Ты чё? Где? — вскочили следом еще несколько человек.

Вдали, у ограды офицерского городка шла тонконогая девчонка в цветастом коротком сарафане.

— Эй! Ходи сюда! Давай к нам! На полшишечки! — тотчас ожили, заорали, засвистели, замахали руками, забыв про усталость, мужики.

Девчонка засмеялась, помахала издалека ладонью и, напоказ виляя бедрами, пошла дальше.

— Вот зараза, — в сердцах сказал Чугун, зажимая ширинку. — Теперь до утра стоять будет.

— А кто это? — спросил Воробей.

— Ты чё, с луны свалился, пернатый? — возбужденно засмеялся Ряба. — Белоснежка! Санитаркина дочка! Через нее все призыва прошли, ни одного не пропустила! Пол-Афгана оттрахала! Пацаны с того набора говорили, на склад ее ночью провели, до самой поверки всей ротой драли!

— Да ты что? Сорок человек? — не поверил Стас.

— Ну, я тебе отвечаю! По трое сразу, вертолетом!

— А сколько берет?

— Да ничего не берет, в том-то и дело! За интерес! На жрачку скинулись — ну, печенье там, конфеты, самогона достали. Девка, говорят, чума! Не ты ее трахаешь, а она тебя! Болезнь такая женская есть — бешенство матки!

— Что-что? — насмешливо спросил Джоконда. Он лежал, подперев голову ладонью, зажав в зубах спичку. — Что-то новое в медицине.

— Отвали, ученый, — отмахнулся Пиночет, воровато оглянулся и с горящими глазами придвинулся ближе к Рябе. — Ряба, ты договориться с ней можешь?

— Да чё договариваться! Безотказная, как автомат Калашникова, — бери да веди. А куда вести-то? Ее через два караула протащить надо.

— Да нет, мужики, пустой базар, — спокойно сказал Лютый. — Тот призыв — они перед самым отлетом, там уже все равно — дальше Афгана не пошлют. А нам тут три месяца еще трубить. Залетим — кранты.

Пацаны разочарованно затихли.

— Слушай, Лютый, а ты пошел бы? — спросил Джоконда. — После сорока человек, с этим обмылком?

— А ты нет?

— Я нет, — пожал плечами Джоконда. — Из помойки жрать — лучше с голоду сдохнуть.

— А я жрал! — Лютый упер в него бешеный взгляд. — Ты хоть раз подыхал с голодухи-то, так что заснуть не можешь? Так что ж ты пасть-то разеваешь? Нам на ужин три ложки столярного клея на тарелку кинут, а мы потом по городу бродим, смотрим, как ты в кабаке за стеклом свою телку гуляешь, чтоб тарелку успеть схватить, что осталось! Понял? — заорал он, сгреб Джоконду за грудки и рывком притянул к себе. — И бабы у меня такие только были! — мотнул он головой вслед Белоснежке. — И других не будет!

— Хватит, ребята, не надо, — сказал Воробей.

— А ты заткнись, пернатый! Бабу сперва понюхай, потом голос подашь! — отмахнулся Лютый. — И не нужны мне другие, понял? — Лютый изо всех сил тряхнул Джоконду. — Не нужны мне твои, ты понял, а ты к моим не лезь! Из помойки жрать? Она, может, лучше, чем все твои цыпы на цырлах! Хоть слово еще скажешь — землю есть будешь, ты понял меня?!

Он еще мгновение мерил Джоконду бешеными глазами, оттолкнул, повернулся и пошел к казарме.

— С виду как будто пластилин, — добродушный пожилой майор продемонстрировал зеленоватый кубик и отдал его Джоконде. — Ну-ка, помяли все, помяли, пощупали! Вот так!

Окружившие его пацаны принялись старательно мять, раскатывать в ладонях свои кубики.

— Легко мнется, принимает любую форму, — неторопливо продолжал рассказывать майор. — Вроде бы безобидная детская игрушка, у каждого дома такая была, каждый лепил зайчиков-белочек. А между тем сейчас у вас в руках мощное и эффективное оружие — пластическое взрывчатое вещество. Проще — пластит. У него, конечно, есть химическая формула, которую вам знать необязательно. Пластит — вещь незаменимая, поэтому входит в обязательный набор вооружения каждого десантника. Возникает вопрос: почему?

Ряба, едва сдерживая смех, незаметно толкнул Пиночета и кивнул на Джоконду. Вскоре все отделение давилось от смеха. Невозмутимый, как обычно, Джоконда слепил из пластита громадный пенис — со всеми необходимыми подробностями, с головкой и яйцами.

— Во-первых, в незаряженном состоянии он абсолютно безопасен, удобен в хранении, всегда под рукой. Как говорится, карман не тянет...

Джоконда иллюстрировал слова майора: загнул пластитовую головку вниз и показал, как безопасен хрен в незаряженном состоянии, и действительно всегда под рукой. Пацаны скисли от смеха.

— Но в боевом применении он исключительно эффективен и обладает большой разрушительной силой... — с выражением продолжал майор.

Джоконда, грозно сведя брови, привел орган в боевое состояние.

— Однако для работы с ним требуются определенные навыки. А именно... Воин! — Майор требовательно протянул руку Джоконде.

Тот, растерявшись от неожиданности, отдал ему свое произведение. Майор, не взглянув, взял и продолжал лекцию, помахивая для убедительности пластитовым хреном.

— Есть два простых солдатских правила. Первое: чем крепче сомнешь, тем сильнее рванет. Правило второе: не лепи куда попало. Сначала надо обнаружить наиболее уязвимую точку объекта. Лучше всего найти какую-либо щель и забить его туда как можно глубже. На следующем занятии мы с вами займемся практикой...

Пацаны уже едва держались на ногах. Майор близоруко покосился на них, не понимая причины такого веселья в серьезном вопросе.

— Однако сама по себе эта штука не сработает. Для того чтобы произвести взрыв, нужно что? Правильно, нужно вставить детонатор...

Майор продемонстрировал детонатор, вставил его в пластитовый пенис и только тут обнаружил, что, собственно, держит в руке.

Пацаны, уже не сдерживаясь, покатились со смеху. Майор побагровел.

— Фамилия? — медленно поднял он глаза на Джоконду.

— Рядовой Петровский, товарищ майор.

— Это залет, воин! — сказал сквозь зубы майор. — Буду вынужден доложить вашему командиру!

И, держа в вытянутой руке вещественное доказательство, он двинулся прочь, сопровождаемый изумленными взглядами марширующих мимо солдат.

— Попал ты, Джоконда... — сказал Стас. — Дыгало после отбоя кликнет.

Джоконда на карачках, сдерживая тошноту, драил зубной щеткой бесконечный сортир. Вошел Дыгало, остановился сзади.

— Воин, за мной!..

Следом за сержантом Джоконда вошел в его каморку, остановился посередине. На столе лежал пластитовый член. Дыгало закрыл дверь на щеколду, сел в кресло напротив, помолчал.

— Хорошо слепил, — наконец сказал он. — Жизненно...

Джоконда молчал.

— А красками умеешь?

— Я вообще-то на живописи учился, — осторожно ответил Джоконда, не понимая, к чему клонит сержант.

— Портрет можешь? Вот такой, — показал Дыгало размер.

— Могу.

— Я это... — неловко отводя глаза, начал сержант; он волновался, поэтому говорил труднее обычного, подергивая головой. Вообще удивительно было видеть его не орущим внадрыв, а смущенно подыскивающим простые человеческие слова. — Я... Девчонка моя пишет... вот... — показал он аккуратную стопку конвертов. — Перед войной познакомился... Фотку все просит. А что я — такую вот пошлю? — указал он на изуродованную щеку. — Старую послал бы, да сгорели все... Ты без этого можешь нарисовать, чтоб красиво?

— Конечно. Только маслом не так быстро, за один раз не выйдет.

Дыгало кивнул, опять помолчал.

— Я это... дембельнусь — к ней не поеду... — тоскливо сказал он. — Куда таким уродом... Пусть хоть... пока пишет...

Пацаны в темной казарме напряженно прислушивались к тишине в сержантской комнате, переглядывались. Стас сполз с кровати, на цыпочках подкрался к двери, прижался ухом...

Дыгало в парадке со всеми регалиями торжественно замер в кресле. Джоконда, как был, в трусах и шлепанцах, приспособив картонку на стуле напротив, привычно разложив кисти и краски, набрасывал первые мазки портрета...

Воробей суетливо, короткими судорожными взмахами кромсал каменистую землю саперной лопаткой, смаргивая заливающий глаза пот.

— Пять минут! — глядя на часы, спокойно объявил сержант.

Лютый, Джоконда и остальные через равные промежутки по прямой линии вгрызались в землю.

— Четыре тридцать!

Воробей замахал лопатой еще быстрее. Наткнулся на корень и, поскуливая от нетерпения, принялся рубить его.

— Четыре минуты!

Воробей не выдержал и с ужасом оглянулся через плечо. Метрах в тридцати прогревал двигатели танк. От раскаленной брони струился воздух. Танкисты курили, сидя в люках.

— Давай-давай! — подмигнул ему механик. — Пошире могилку-то! Поровней!

— Эй, десантура! — весело крикнул другой. — Костей там не нарыл еще с того призыва? Мы тут ваших закопали — немерено!

Они захохотали. Механик дал газу на холостом, танк взревел — Воробей вздрогнул и замахал лопатой как заведенный...

— Пошел! — сержант взмахнул флажком.

— Кто не спрятался — я не виноват! — крикнул механик, выплюнул папиросу и нырнул в люк.

Гусеницы с гулким лязгом натянулись, и танк двинулся вперед, зажевывая траками землю.

Воробей, обняв автомат, свернулся на дне неглубокого окопа. Свежий срез земли перед его глазами задрожал все сильнее, посыпались песчинки и мелкие камни. Воробей каждой клеточкой своего беззащитного тела вжался в дно окопа. Тень танка накрыла его, гусеница прогрохотала над головой. Воробей вспомнил наконец про гранату, трясущейся рукой вытащил чеку и бросил вслед учебную болванку...

— Гляди, обоссался! — вдруг захохотал Чугун, указывая на Воробья, когда все собрались вместе.

По штанам у того действительно расплывалось мокрое пятно. Воробей, готовый провалиться сквозь землю, стоял опустив голову.

— Вам-то смех, а у меня койка под Воробьем, — сказал Ряба. — Мне чё, с зонтом теперь спать, а, пернатый?

Все снова захохотали. Подошедший сержант молча коротко ударил Рябу тыльной стороной ладони по губам. Смех тотчас оборвался.

— Ты что-то видел, воин? — спросил Дыгало, приближая лицо вплотную.

— Нет, товарищ сержант, — забегал глазами Ряба.

— А ты?

Дыгало резко обернулся и ударил Чугуна.

— Никак нет.

— А ты? Ну?! Расскажи, я тоже посмеяться хочу!

— Показалось, товарищ сержант, — ответил Лютый.

Дыгало оглядел остальных.

— Хоть сопли на кулак мотай, хоть маму зови, хоть в штаны ссы — но сделай! Умри, но сделай! А он сделал!..

— Отделение, одиночными — огонь!.. Огонь!.. Огонь!.. — командовал Дыгало.

Пацаны лежали на стрельбище. Вокруг поясных мишеней вдали взлетали фонтанчики песка. Лютый, яростно оскалившись, стрелял будто по реальному врагу. Воробей невольно моргал, жмурился при каждом выстреле. Джоконда спокойно, с холодным пристальным взглядом подводил прицел под срез мишени.

Потом каждый держал свою мишень. Дыгало шел вдоль строя.

— Все вниз ушло! Не дергай за спуск, дрочить в другом месте будешь... Нормально!.. Тебе, урод, только огород сторожить, в жопу солью стрелять!..

Он остановился перед Джокондой, глянул на кучные пробоины в мишени, потом на него.

— Занимался?

— Никак нет... Наверное, профессиональное, товарищ сержант, — пожал плечами тот. — Глазомер развит.

Дыгало снова посмотрел на мишень. Достал из кармана пятак.

— Воин!

Он кинул пятак Воробью и указал на линию мишеней...

Джоконда лежал на рубеже, с тем же холодным пристальным взглядом наводя прицел на поблескивающий на солнце пятак. Пацаны столпились за спиной.

Ударил выстрел. Под восторженные крики пацанов пробитый пятак, кувыркаясь, взлетел высоко в воздух.

Пацаны перекуривали, пока стреляло первое отделение.

— Слушай, Джоконда, — сказал Серый. — Вот если честно, без фуфла, че-

го ты в Афган пошел? Сидел бы в штабе, рисовал — звали ведь. Да вообще от армии закосить мог.

— Не поймешь, — Джоконда, как обычно, жевал зажатую в зубах спичку.

— А ты попроще.

— Попроще?.. — Джоконда вздохнул, подумал. — Смотри, — прищурившись, указал он на стоящий поодаль танк. — Красиво, правда? Такая мощь, и ничего лишнего, ни одной черточки... Оружие — это самое красивое, что создало человечество за всю свою историю...

Пацаны озадаченно посмотрели на танк и снова на Джоконду.

— Ну? — пожал плечами Серый.

— Был такой художник в эпоху Возрождения — Микеланджело. Его однажды спросили, как он создает свои гениальные скульптуры. Он ответил: «Очень просто, я просто беру камень и отсекаю все лишнее...» Понимаешь? Красота — это когда нет ничего лишнего, никаких условностей, никакой шелухи... А на войне — только жизнь и смерть, ничего лишнего... Война — это красиво...

Пацаны переглянулись. Лютый зло сплюнул под ноги.

— Я не пойму, Джоконда — ты правда дурак или опять стебаешься? Красиво ему, когда кишки на гусеницы наматывают... У нас все пацаны, кто еще не сел, в Афган пошли. Может, хоть что по жизни изменится. Говорят, с орденом придешь — квартиру дадут... А ему, блядь, красиво. В войнушку поиграть со скуки...

Джоконда только улыбнулся, щурясь на солнце.

Пацаны с разбегу бросались на каменистую землю, били очередями.

— Огонь!.. Огонь!.. Огонь!.. — орал Дыгало, стоя на колене за цепью. — Перезарядились!

Пацаны откатывались за камень, лежа на боку, торопливо отщелкивали пустой магазин, доставали из подвески новый.

— Быстрей, уроды! Или ты стреляешь — или в тебя стреляют! Три секунды жизни у тебя! Огонь!.. Огонь!..

Чугун бил из тяжелого крупнокалиберного «Утеса». Дыгало лежал рядом, глядя в бинокль.

— Ниже возьми! Ниже, я сказал! В горах сто раз срикошетит, пуля расколется, от камней осколки — чем-нибудь, да достанешь!..

Джоконда целился из снайперской винтовки. Дыгало, изогнувшись, на карачках навис над ним, следя за линией прицела.

— Не торопись! Один твой выстрел десяти рожков стоит! Хороший снайпер — половина взвода!..

Воробей с колена наводил гранатомет. Дыгало, обняв сзади, кажется, слился с ним.

— Корпусом цельсь, корпусом, урод, не руками! Огонь!

За спиной у стоящих цепью с гранатометами на плечах пацанов один за другим взлетали клубы дыма и пыли, далеко впереди среди мишеней рвались гранаты...

Бэтээр с разворота остановился на полном ходу, из распахнувшихся люков посыпались пацаны. Дыгало подгонял, с силой толкая в спину.

— Пошел! Пошел! Пошел!..

Стреляя на ходу, пацаны упали за камни и двинулись один за другим короткими перебежками.

— Прикрыли огнем! Не давай голову поднять! Один пошел — остальные прикрывают!..

Самолет набрал высоту над долиной. Пацаны сидели на полу вдоль бортов в

полной боевой выкладке — броня, парашюты, набитые боезапасом подвески, автоматы, гранатометы. У Джоконды — СВД с зачехленной оптикой. У Чугуна закреплен был массивный «Утес».

Над кабиной пилотов вспыхнула красная лампа.

— Готовься!

Дыгало распахнул люк. Пацаны встали вдоль борта, пристегнули вытяжные карабины к натянутому под потолком тросу. Сержант быстро прошел вдоль строя, проверяя амуницию и крепления.

Загорелась зеленая лампа, пронзительно загудел зуммер.

— Десантура, вперед!

Пацаны с криком плотной толпой, упершись головой в спину впереди стоящего, посыпались из люка. Дыгало подталкивал их и выпрыгнул последним.

Парашюты с резким хлопком открывались один за другим, пацаны, восторженно захлебываясь ветром, смотрели вверх, на расцветшее белыми куполами небо, перекрикивались, указывая вниз на крошечную, будто игрушечную, панораму.

Чугун от избытка чувств затянул какую-то дикую ликующую песню без слов.

Земля приближалась, десантники отстегнули автоматы и открыли огонь, раскачиваясь от отдачи. Приземлялись один за другим, сбрасывали парашюты и короткими перебежками, прикрывая друг друга огнем, двинулись вперед.

Чугун по-прежнему заливался соловьем в поднебесье. Потом глянул вниз, по сторонам — и умолк. Его отнесло далеко в сторону, внизу был какой-то поселок, а за ним — площадка для пионерских линеек с высоким металлическим флагштоком, трибуной и фанерными щитами, на которых красовались отдающие салют узбекские пионеры и Ленин, тоже смахивающий на узбека. Загорелые до черноты пацанята играли, носились друг за другом, потом глянули вверх — и бросились врассыпную.

Но Чугуну было уже не до них — его несло задницей прямо на острый штырь. Чугун в ужасе принялся дергать за все стропы разом, в последнее мгновение с диким воплем, выпучив глаза, судорожно выгнулся, спасая зад. Штырь с треском пропорол штанину, прошел вдоль спины под одеждой, вышел над плечом, уперся в каску — на секунду Чугун повис подбородком на ремешке каски, затем ремешок лопнул, каска осталась на верхушке, а Чугун съехал по штырю на землю. Парашют опустился рядом.

Он оказался накрепко привязан к флагштоку проколотой в двух местах хэбэшкой, бронежилетом, ремнями парашютов, автомата и пулемета. Чугун мог шевелить руками, но не мог ни наклониться, ни повернуться. Стоя навытяжку, он беспомощно корчился, переступая вокруг столба, пытаясь вслепую расстегнуть карабины парашютной подвески.

Пацанята между тем осмелели, обступили его и, весело щебеча по-узбекски, дергали автомат на груди и пулемет за спиной.

— Уйди! Уйди, черт нерусский! — отмахивался Чугун. — Не трожь, говорю! Взрослых позови кого-нибудь! Отца позови! Ты по-русски понимаешь?..

Уже стемнело, Чугун одиноко стоял у своего позорного столба, когда послышался топот и на площадку выбежали Дыгало и пацаны, взмыленные, усталые и злые. Тяжело переводя дыхание, они остановились напротив, недобро разглядывая прикованного Чугуна.

— Я отойду на две минуты, — деловито глянув на часы, сказал наконец Дыгало. — Время пошло.

Он отвернулся, доставая сигареты, и в ту же секунду за его спиной послышались звучные удары ременных пряжек и вопли несчастного Чугуна.

Пацаны в майках-тельниках драили пол в казарме. Одни, наступив на железную сетку, отдирали старую мастику, другие гнали швабрами бурую жижу, третьи на карачках орудовали тряпками.

— Почта! Почта, пацаны! — влетел в казарму Ряба, размахивая пачкой писем.

Все тотчас с радостным воплем бросились к нему. Из своей комнаты вышел Дыгало, и пацаны замерли под его взглядом, одергивая форму.

— Вам, товарищ сержант, — доложил Ряба, протягивая конверт. Сержант молча взял письмо и ушел к себе. Все снова навалились на Рябу, пытаясь выхватить письмо.

— Куда? Куда ручонками! — растолкал тот пацанов; наконец важно достал первый конверт, прочитал: — Стасенко! Какой сегодня день-то?

— Среда! Третий!

Стас с готовностью подставил физиономию. Ряба от души три раза звонко щелкнул его конвертом по носу и отдал письмо.

— Воробьев!

Воробей со счастливой улыбкой подставил нос...

Пацаны разбрелись по казарме, каждый в свой угол, торопливо, жадно читали письма. Чугун слонялся без дела. Он подкрался к Воробью, заглянул через плечо.

— «Милый мой Воробушек!» — с выражением прочитал он.

Воробей попытался спрятать письмо, но Чугун выхватил его и отскочил.

— «Девчонки звали меня на дискотеку, но я не пошла. Не хочу без тебя...» — нежно пропел он.

— Кончай, Чугун! — сказал Лютый.

— Отдай! — тихо сказал Воробей.

— Что? — удивился Чугун, оглядываясь по сторонам. — А, это? — показал он письмо. — На, — протянул листок, тотчас выхватил обратно из пальцев Воробья и продолжал уже другим, похабным голосом, отступая: — «Зато вчера сняла двух классных пацанов и теперь оттягиваюсь с ними по полной программе!»

Чугун подмигнул и показал: вот так!

Воробей вдруг резко, сильно ударил его в лицо.

— Да ты что, сука... Я же тебя... — процедил Чугун.

Воробей вырвал у него письмо и той же рукой с зажатым скомканным листом дал ему в челюсть — раз, другой, третий.

— Во дает! — в восторге крикнул Ряба.

— Давай, Воробей! Давай! Мочи его!

Пацаны повскакивали с мест.

Воробей и Чугун дрались молча, страшно, насмерть, руками и ногами, кружили по казарме, оскальзываясь на бурой жиже, с грохотом опрокидывая ведра и табуреты. Пацаны расступались перед ними. Чугун был сильнее, Воробей легче и подвижнее. Оба уже были в крови — у Чугуна перебит нос, у Воробья рассечены брови. Наконец Воробей достал Чугуна тяжелым ботинком по ребрам, сбил с ног и навалился сверху, разбивая с двух рук ненавистное лицо в кровавое месиво.

— Стоять! — раздался крик сержанта. — Смирно!

Они поднялись, тяжело дыша, оба с головы до ног залитые кровью и грязью.

— Залет, воины! — указал Дыгало на одного и другого. — Оба ко мне после отбоя!

Когда дверь за ним закрылась, Лютый, Джоконда, Пиночет, Ряба кинулись к Воробью, обнимали, хлопали по плечу. Тот, не остывший после драки, бессмысленно водил глазами, оглядывался на побежденного врага. Потом вырвался из рук пацанов и отошел, бережно расправляя скомканный, заляпанный кровью листок.

Пацаны вернулись к тряпкам и ведрам, только Стас, все это время неподвижно сидевший с опущенной головой, будто окаменел над своим письмом.

— Ты чё, прилип? — мимоходом толкнул его Лютый, остановился, присмотрелся, заглянул снизу ему в лицо. — Ты чё, Стас?..

Тот отвернулся, глотая слезы. Пацаны подтянулись ближе. Стас беззвучно плакал, судорожно втягивая воздух сквозь сжатые зубы. Потом вдруг ра-

зорвал письмо, оттолкнул Лютого, бросился к своей тумбочке и стал рвать старые письма, бросая на пол. Пацаны молча смотрели на него.

Стас вытащил фотографию, рванул было тоже.

— Стой! — Джоконда выхватил надорванный снимок из рук. — Дай сюда!..

Он вынул один альбом из своей папки, открыл и аккуратно приклеил фотографию Стасовой девчонки на первую страницу. Удивленные пацаны наблюдали за ним.

— Зачем это? — спросил Воробей.

— Пригодится, — спокойно ответил Джоконда. — В случае чего — открыл, посмотрел: не тебе одному не повезло. Все легче будет... — Он спрятал альбом обратно в тумбочку.

И снова они стояли у подножия щебневой горы с набитыми камнями рюкзаками у ног. Дыгало неторопливо шел вдоль строя, пиная рюкзаки ногой.

— Воин! Сам добавишь или помочь?

Чугун торопливо доложил щебня в рюкзак.

— Готовься!

Солдаты вскинули тяжелые рюкзаки на плечи, пристегнули карабинами и снова замерли.

— Задача — выбить противника, занять высоту и укрепиться! Командир, готовность!

— Товарищ сержант, второе отделение к выполнению поставленной задачи готово! — откликнулся Лютый.

Сержант отошел в сторону, дожидаясь, когда первое отделение доберется до вершины.

— Слушай сюда, пацаны! — негромко сказал Лютый, не отрывая волчий взгляд исподлобья от ползущих по склону точек. — Все ровно идем, не отставать, не рассыпаться. Под верхушкой, у того камня, Воробей, Стас и Ряба вперед. Хватайте за ноги и валите на себя, двоих хотя бы. Хоть зубами держите. Главное — дыру пробить. Чугун, Джоконда, Пиночет — со мной, остальные следом...

— Вперед! — заорал сержант.

Пацаны с криком бросились на склон. Цепляясь за камни задубевшими пальцами, соскальзывая по осыпи и вновь догоняя своих, они цепью карабкались вверх. Когда вершина была уже рядом, навстречу высыпало первое отделение — выстроились вдоль кромки, посмеиваясь, возбужденно потирая руки, подманивая к себе.

— Воробей, пошел! — задыхаясь, крикнул Лютый. — Чугун, Джоконда, ко мне!

Воробей, Ряба и Стас метнулись вперед, мертвой хваткой уцепились за ноги двух противников и покатились с ними вниз. Лютый, Чугун, Джоконда, наступая коваными ботинками на переплетенные тела, на спины, на головы, рванулись в образовавшуюся брешь и выскочили на вершину, следом ринулись остальные. Схватка разбилась на сцепившиеся насмерть пары. Лютый, как куклу, бросил своего противника вниз, отодрал другого от Джоконды, швырнул следом.

— Отбой! Отбой, я сказал!

Оба сержанта в четыре руки растаскивали сцепившихся солдат.

Оставшиеся в меньшинстве перваки уже сами соскакивали на склон. Лютый еще метался вперед и назад, но драться уже было не с кем, тогда он наконец остановился и заорал в выжженное небо. И остальные подхватили этот звериный ликующий вой, обнявшись на вершине...

— ...Рядовой Воробьев! — выкрикнул полковник.

Воробей, чеканя шаг, подошел, встал на колено, взял протянутый голубой берет, поцеловал его и край знамени, поднялся и надел берет.

— Служу Советскому Союзу! — сияющий, едва сдерживая улыбку, отдал он честь.

Следом подошли Лютый, Джоконда, Чугун...

Вскоре весь полк стоял на плацу в беретах, в полном десантном параде.

— Теперь вы с полным правом. И гордостью, — рубил фразы полковник. — Можете носить этот голубой берет. Я не хочу и не буду выделять лучших или худших. Потому что самый главный экзамен еще впереди. И сдавать вы его будете там, — кивнул он за горы. — На днях вы все отправитесь в зону боевых действий. Чтобы выполнить свой интернациональный долг перед братским афганским народом. И сегодня я в последний раз могу задать вам вопрос. Кто из вас по каким-либо причинам не хочет или не может лететь в Афганистан?

На плацу воцарилось молчание. Полковник оглядел строй.

— Я не сомневался в вашем ответе... Рядовой Сергеев, выйти из строя!

Серый шагнул вперед.

— По просьбе матери и по приказу командования вы продолжите службу поблизости от места жительства.

Серый растерянно оглянулся на сочувственные взгляды пацанов.

— Товарищ полковник, разрешите...

— Не разрешаю, — полковник чуть смягчил голос. — Не имею права. Ни как офицер, ни как отец.

— Товарищ полковник!.. — отчаянно сказал Серый.

— Рядовой Сергеев, встать в строй! — отрезал полковник.

Торжественным маршем, чеканя шаг под оркестр, с развернутым знаменем впереди пацаны прошли мимо трибуны. Серый, не попадая в ногу, шел в середине шеренги, опустив голову, глотая слезы.

— Подъем, второе отделение! — Дыгало влетел в спящую казарму. — Подъем! Подъем, уроды!! Пьяный, с налитыми кровью глазами он метался по казарме, скидывал зазевавшихся со второго яруса на пол. Растерянные пацаны кое-как выстроились в трусах около кроватей, не понимая, что происходит. — Ложись! Ползком марш!

Пацаны поползли по кругу между кроватей.

— Быстрей! Быстрей, я сказал! Быстрей, уроды! — Дыгало подгонял пинками по ребрам. — Голову не поднимать! — Он с силой ткнул каблуком в затылок Чугуну, припечатав того лицом в пол. — Еще быстрей!

Пацаны, задыхаясь, ползли на пределе сил, извиваясь всем телом, дробно стуча голыми локтями и коленями.

— Что? — вдруг остановился сержант. — Что, не понял?.. Встать!

Пацаны вскочили, тяжело переводя дыхание. Дыгало пошел по кругу, оглядываясь.

— Ты что-то сказал, рядовой?

Он с левой ударил Стаса в зубы.

— Никак нет.

— Может, ты?

Он с разворота ударил Джоконду.

— Никак нет, товарищ сержант.

— А-а!.. — вдруг радостно оскалился Дыгало и, хищно пригнувшись, двинулся к Лютому. — Это ты, воин!.. — Он подошел вплотную, лицом к лицу, глядя в упор мутными глазами. — Ты хочешь что-то сказать, правда? Я же вижу! Ты давно хотел мне что-то сказать! Ну скажи, ну, пожалуйста! Ну? Чирикни на ушко!

Он повернул голову, прислушиваясь.

Лютый молчал, глядя на него исподлобья.

— Ну, давай! — Сержант вытащил его в середину круга. — Один на один! Как нормальные мужики! Никто не видит! Никто не узнает! Ну! — Он ударил Лютого. — Ты берет, и я берет! Давай! Давай!

Он ударил еще несколько раз.

Лютый только защищался, сдерживаясь из последних сил.

— А может, ты? — Дыгало выхватил Чугуна. — Давай!.. Ну, все на одного! — лихорадочно обернулся он. — Вот он я! Вперед, десантура!

Он встал в стойку посреди круга, сделал выпад назад, пытаясь достать ногой, метнулся в одну сторону, в другую. Пацаны только расступались, молча глядя на него.

— Ну! — отчаянно заорал Дыгало. — Есть тут хоть один мужик или чмыри одни позорные?..

Он вдруг остановился и замер, опустив плечи, будто из него выпустили воздух. Медленно прошел к выходу, не глядя отшвырнув с пути Воробья, и грохнул дверью.

В казарме стало тихо, пацаны молча переглядывались.

— Приснилось, что ли? — сказал Ряба.

— Ага... приснилось... — Стас сплюнул тягучую кровь, вытер разбитые губы.

— Весеннее обострение, — Воробей покрутил пальцем у виска. — Это у них бывает...

— Погоди, — вспомнил Джоконда. — Сегодня в штабе говорили...Он заявление опять писал, хотел с нами улететь. Сегодня отказ пришел...

Сквозь окно видно было, как Дыгало, запинаясь, не разбирая дороги, брел по городку. Потом сел на землю и обхватил голову руками...

Ряба торжественно вскрыл трехлитровую банку яблочного компота. Поводил носом над широким горлышком и, зажмурившись, сладострастно замотал головой. Остальные тоже, сталкиваясь лбами, понюхали — и оценили. Они сидели вокруг разложенной на газетке снеди в скупо освещенной сушилке, под развешенными на металлических штангах бушлатами.

Ряба зажег спичку и жестом волшебника поднес к банке — над горлышком заплясал голубой огонек.

— Чистяк! Батяня гнал! — гордо сказал он, прихлопывая огонь ладонью.

Он выудил грязными пальцами лезущее через край яблоко и разлил розовую жидкость по кружкам. Они чокнулись и переглянулись.

— Ну что, пацаны? За отлет! — сказал Лютый.

— Прорвались, пацаны!

— Не верится даже, правда?

Они выпили и задохнулись.

— Погоди... сколько градусов-то?.. — просипел Чугун.

— Семьдесят. А чё, за сто верст бражку слать? Мне б на одного не хватило!

Воробей с выпученными глазами искал, чем заесть, схватил яблоко, надкусил — и совсем скис, отплевываясь. Все захохотали.

— Классное яблочко, Воробей? Из райского сада!

— Слышь, пернатый, да ты не пей, не мучайся, — сказал Чугун. — Ты яблочка поклюй, тебе хватит!

— Ну чё, по второй сразу? — спросил Ряба.

— Погоди, не гони. Пиночет, доставай, — кивнул Лютый.

Пиночет ножом открыл банку сгущенки, вытащил завернутый в целлофан пакет с травой. Свернул самокрутку, раскурил, передал дальше по кругу.

Воробей затянулся, медленно выдохнул, пробуя вкус, пожал плечами, передал Джоконде и сплюнул.

— Трава травой. А в чем кайф-то?

— Не курил еще, что ли? Вдыхай во всю грудь и держи, сколько сможешь. Вот так, — Джоконда показал и отдал обратно.

Чугун покосился на сосредоточенно напыжившегося, с раздутыми щеками Воробья, его душил смех, он из последних сил пытался сдержать дыхание, коротко хрюкнул раз, другой, выпуская тонкие струйки дыма, и, наконец, захохотал, невольно заражая смехом остальных. Один за другим все вдыхали, окутываясь клубами дыма.

— Кончай, Чугун! Кайф уходит! Чё, повело уже?

— Да не... Я это... — Чугун все не мог остановиться. — Как Воробей под танком обоссался!.. Да еще фигурно как-то... Ну ладно... это... но как ты на спину-то себе нассать изловчился?..

— Да ладно, а сам-то — чуть очком на кол не сел! Четыре часа бегали, искали, думали — в Афган улетел, а он стоит, как пугало в огороде!

Теперь уже все хохотали, корчились от смеха.

— А как Джоконда хрен из пластита слепил!.. А этот не заметил, стоит, как мудак, хреном машет... Ой, не могу... запал вставляет...

В сушилку влетел Стас, возбужденно заорал придушенным голосом:

— Десантура, к бою! Слушай мою команду — хрен наголо!

— Чё, привели? Белоснежку привели? Стас, не врешь? — тотчас вскинулись все.

— Перваки протащили. Давай быстрей, пацаны! На склад! По-тихому только!

Пацаны торопливо схватили жратву, банку с самогоном и кинулись за Стасом, только Джоконда и Воробей остались сидеть.

— А вы чего? — обернулся от двери Лютый.

— Я не пойду, — сказал Воробей.

Джоконда только отрицательно покачал головой.

— Не хотите — никто вас за хер не тянет, — сказал Лютый. — Но если залетать, то всем! Пошли!

Огромная луна висела над горами, заливая мир мертвенным светом. Один за другим короткими перебежками пацаны прокрались через учебный городок.

— Стой, кто идет? — лениво спросил часовой со штыком автомата над плечом.

— Кому надо, тот идет, — откликнулся Стас. — А кому не положено, тот стоит.

— Курева оставьте, мужики, — попросил часовой, отпирая дверь склада...

Джоконда и Воробей, свои и перваки вперемешку, обкуренные, пьяные и счастливые, сидели на складе между огромными, уходящими в темноту стеллажами, на которых громоздились пирамиды сложенного камуфляжа, бронежилетов, связанных шнурками новых ботинок, стояли колонны вставленных одна в другую касок. Допивали самогон, гоняли косяк по кругу. Из-за стеллажа слышались веселые голоса и смех девчонки. Потом она мучительно застонала, все чаще и громче.

Пацаны засмеялись, прислушиваясь.

— Опять запела!

— Вот дает девка! Кончает, как из пулемета.

Девчонка вдруг закричала в голос. Пацаны захохотали.

— Это кто ж так зарядил-то? — Ряба приподнялся, пытаясь рассмотреть.

— Чего скис-то? — толкнул ногой Стаса Джоконда.

— А-а... — расстроенно махнул тот. — Яйца свело с отвычки... Веришь, ночь бы с нее не слезал, глазами бы оттрахал, а болят — тронуть страшно. Может, отпустит еще... Дай дернуть.

Джоконда передал ему косяк.

— А Дыгало не хватится? — спросил Воробей.

— Не хватится.

— Почему?

Стас в этот момент глубоко затянулся и затаил дыхание, показав пальцем: подожди, сейчас. Наконец, с блаженством прикрыв глаза, медленно выпустил дым тонкой струйкой и ответил:

— Потому что.

Из-за стеллажа вывалился раскаленный, потный Лютаев, присел рядом.

— Это ты, Лютый! — засмеялся Ряба. — А я думал, кто там крупнокалиберным дал?

Кто-то из перваков поднялся и, покачиваясь, наступая на ноги сидящим и получая от них пинки в зад, ушел за стеллаж.

— Осталось еще? — Лютый налил самогона из банки. — Натрахаюсь так, чтоб на полтора года обвис, голоса не подавал... — Он выпил, перевел дыха-

ние, глянул на сидящего рядом Воробья, обнял его, сильно прижал к себе. — Воробей, птица!.. Знаешь, как у нас в детдоме курили? По-цыгански, один косяк на всех.

Он глубоко затянулся, повернул к себе лицо Воробья и потянулся губами.

— Атас, Воробей! — захохотали вокруг. — Ему уже все равно, кого трахать!

Лютый пальцами сдавил Воробью щеки, открывая рот, прижался губами и выдохнул половину. Они затаили дыхание, прижавшись лбами, глядя в упор пьяными смеющимися глазами. Одновременно выдохнули и засмеялись.

— Лютый!.. — расстроганно сказал Воробей, с трудом уже ворочая языком. — Ты такой... такой!.. — Слов ему уже на хватало. — Ребята! Вы все такие... Вы сами не знаете, какие вы!.. Я за вас — всё!.. Я вас всех так люблю!..

— Ну, пернатый, нажрался! — засмеялись пацаны. — Не наливайте больше, а то на горбу потащим!

— Слушай, Вовка, ты мужик? — спросил Лютый. — Нет, вот ты мне скажи: ты мужик или вроде как?

— Нет... Не надо про это, Олег... Я не хочу с ней... — отстранился тот. — Ты же знаешь, у меня Оля есть... Она меня ждет, понимаешь...

— Да люби ты свою Олю, я ж не об этом! — сильнее обнял его Лютый. — И у меня есть, и у него, и у этого урода, да любого спроси! Ну, Джоконда — ладно, — махнул он в сторону художника, — у него свой кайф, не понимаю я, ну и хрен с ним. Но ты — ты вспомни, кем ты был, пернатый! Ты же нормальным мужиком стал! Последний зачет остался. Надо, птица, понимаешь, надо! Как Дыгало говорит: умри, но сделай! Не на курорт же едем баб гонять — может, последний шанс у тебя! Ну нельзя же целкой на войну идти — это ж мужицкое дело!

— Иди, Воробей, правда, — сказал Джоконда.

— Давай, пернатый! — поддержали другие.

— Может... она еще не захочет со мной... — неуверенно сказал Воробей.

— Да ты что! — вытаращив глаза, горячо зашептал Лютый. — Ты ей больше всех нравишься! Из всего призыва!

— Врешь.

— Вот те крест! Да мужики соврать не дадут — вот только что про тебя спрашивала!

Лютый отвернулся, подмигнул и скорчил страшную рожу, пытаясь сдержать смех. Остальные тоже едва сдерживались.

— Нет, правда? — подозрительно, но с надеждой спросил пьяный Воробей.

— Ну! Она же сто раз тебя в городке видела. А ты — ноль внимания! Обидно же ей!!

— Нет, я не могу так... при всех... — опустил голову Воробей.

— Сейчас!.. На, выпей пока.

Лютый налил ему полный стакан и кинулся за стеллаж. Оттуда послышались возмущенные голоса, потом повалили недовольные пацаны.

— А чё он, особенный, что ли? — проворчал Чугун, застегивая ширинку. — Чё, лучше всех?

— Ладно, кончай базар, потом разберемся!

Лютый вытолкнул последнего.

— Воробей, может, помочь? За ноги подержать? — предложил кто-то.

— Давай, Воробей! — Лютый хлопнул его по плечу, подталкивая. — Десантура, вперед!

Воробей обернулся, попытался изобразить бесшабашную улыбку.

— Не вернусь — напишите: пал смертью храбрых! Пусть улицу назовут!

— Ага, Пернатый переулок. Давай по-шустрому, время идет!..

Пацаны присели, прикурили друг у друга.

— А бздиловато немного, а, пацаны? — сказал кто-то из перваков. — Если уж честно-то, без понтов...

Повисла долгая пауза, пацаны смотрели в стороны, избегая глазами друг друга.

— Да ладно... не всех же... — откликнулся другой.

— Да нет, если сразу — не страшно... Хуже всего, если покалечит... Я в Ташкенте в госпитале был. Лежат пацаны, палата целая, а каждый — на полкойки, что осталось...

— У нас во дворе парень вернулся. Сам целый, только осколком мочевой пузырь перебило. Так у него трубка прямо из живота, а к ноге банка привязана... Самогонщиком прозвали...

— Да ладно, кончай! Чего ехал тогда, если очко играет? Дома сидел бы или в стройбате кирпичи таскал!.. Чё там Воробей твой — заснул или стихи ей читает?

— Дай гляну!

Ряба приподнялся было, но в этот момент выскочил Воробей и, не разбирая дороги, наступая на ноги и на разложенную еду, кинулся к дверям.

— Эй, погоди... Вовка, ты чего? — перехватил его Лютый.

— Скоты! — всхлипывая, закричал Воробей. — Скоты! Вы все, поняли! — Он вырвался и забарабанил кулаками в дверь. — Открывай!

— Воробей, ты что? Да брось ты, — Лютый попытался его обнять. — Ну, не получилось — с кем не бывает...

— Это вы, как животные!.. — срывающимся голосом кричал Воробей в истерике. — С кем угодно, где угодно, все равно! А я не могу так, понимаешь, не могу!

Часовой наконец открыл дверь, и Воробей выскочил наружу.

— Я ж как лучше хотел... — обернувшись к своим, растерянно развел руками Лютый.

— Да... Обломался пацан... — философски заметил кто-то.

Джоконда лежал на раскинутых в несколько слоев палатках, подперев голову ладонью. Расширенными зрачками с тихой восторженной улыбкой он смотрел на Белоснежку. Голая девчонка сидела среди мужиков, подобрав одну ногу под себя, торопливо, жадно ела печенье, запивая из бутылки. Крошки налипли на распухшие красные губы. Кто-то потянул ее за руку — она капризно оттолкнула его коленом.

— Отвали, я сказала! Говорю — устала!

Мокрая с головы до ног от своего и чужого пота, с мокрыми каштановыми волосами, разметавшимися по лицу, с живыми сверкающими ярко-карими глазами, пьяная от самогона и минутной власти над толпой сильных мужиков, покорно лежащих, как стая псов, вокруг нее и терпеливо ждущих приказа, она была необыкновенно красива. Сразу несколько рук обвивали ее грудь, живот и плечи — и сквозь грубые, корявые мужицкие руки со вздувшимися венами ее тело, казалось, излучало свет в темном пространстве.

Она почувствовала взгляд, обернулась.

— Чё уставился?

Джоконда, по-прежнему с восторгом, подробно разглядывал ее.

— Тебе когда-нибудь говорили... что ты очень красивая?.. — медленно, без выражения сказал он.

Девчонка от неожиданности фыркнула крошками с губ.

— Влюбился, что ли?

— Влюбился — женись! — захохотал Ряба. — А мы к тебе в гости ходить будем!

— Ты должна это знать. Ты очень красивая, — так же медленно повторил Джоконда.

Девчонка быстро, настороженно оглянулась на мужиков — не издевка ли.

— Он чё, придурок?

— Нет, художник.

— Киприда, из моря выходящая... — сказал Джоконда.

— Совсем обкурился, — ухмыльнулся Стас.

— Кто-кто? — не понял Чугун.

— Богиня красоты... Море смывает все грехи... Вечно непорочная блудница...

— Богиня! — заорал вдруг Лютый; он рухнул перед Белоснежкой на колени и уткнулся головой ей в ноги. — Молитесь! Молитесь, уроды!

Он за шею пригнул Чугуна и Рябу вниз, остальные тоже радостно попадали на колени, отбивая шутовские поклоны. Белоснежка хохотала, отталкивая их пятками. Потом кто-то обхватил ее и повалил на брезент.

Джоконда повернулся на спину, затянулся, с той же восторженной улыбкой глядя на медленно уплывающий вверх легкий дым...

— Товарищ сержант!.. Вы такой... такой... — из последних сил ворочал Воробей заплетающимся языком. — Вы самый лучший!.. Вы... вы сами не знаете, какой вы!.. Вы для меня — всё!.. Нет, честно! Вы не смейтесь, товарищ сержант! Вы даже престать... представить себе не можете, что вы для меня сделали!.. У меня девушка есть, Оля... — Воробей полез в один карман, потом в другой, наконец выудил фотографию. — Вот... Я только ее люблю и вас! Я вас так люблю, товарищ сержант! Можно... я вас обниму?..

Воробей от избытка чувств облапил неподвижного Дыгало. Тот сидел в своей каморке, откинувшись в кресле, с обвисшими губами, уставившись на свой парадный портрет на стене расширенными во все глаза зрачками, ничего не видя и не слыша вокруг...

В серой предрассветной мгле десантники в полной выкладке — с парашютами, в броне и подвесках с боеприпасами — выстроились около самолета. Дыгало подошел к своему отделению. Молча, с каменным лицом смотрел в глаза, коротко обнимал, хлопал по плечу и шагал к следующему. Лютый, Чугун, Джоконда, Стас... Обняв замыкающего строй Воробья, так же молча повернулся и, не оглядываясь, пошел прочь.

В две колонны десантура поднималась по кормовому трапу транспортника. Гулко грохоча тяжелыми ботинками пробегали в темную глубину самолета и садились на металлический пол «елочкой» — между раскинутых ног предыдущего, обняв за плечи следующего, лицом к кормовому люку. Наконец последние заняли свои места, и все замерли, напряженно глядя на квадрат мутного серого света в люке. На его фоне видны были только черные силуэты, бесконечная шеренга солдат казалась одним многоголовым, многоруким, неразделимым существом. По нарастающей заревели двигатели, и одновременно начал медленно подниматься трап, перекрывая свет. Вот осталась только узкая щель, уже не различить было лиц, только сотни глаз еще светились в полумраке.

Трап с лязгом закрылся, и все исчезло в темноте.

Новобранцы спускались по трапу на раскаленную бетонку Кабульского аэродрома, с любопытством оглядывались, щурясь от солнца. Поодаль стояли штурмовики-«грачи» и громоздкие «крокодилы» — вертолеты огневой поддержки с зачехленными пушками и обвисшими лопастями. Пара «крокодилов», отстреливая от хвоста искры тепловых ракет, неторопливо кружила над выжженными солнцем горами, зажавшими аэродром со всех сторон. Сбоку от взлетной полосы стояли, опершись, как на копья, на длинные острые щупы, саперы с разомлевшими от жары собаками на поводках. Из динамиков хрипло гремело «Прощание славянки», а навстречу новичкам к самолету шагала команда дембелей.

Две колонны встретились на бетонке — салаги в новеньком камуфляже, с бледными, незагорелыми еще физиономиями под широкими полями негнущихся панам, навьюченные амуницией, и дембеля в беретах и щегольских парадках, увешанные медалями, значками и золотыми аксельбантами, с пижонскими «дипломатами» и японскими магнитофонами в руках.

— Свежатины привезли!

Дембеля радостно захохотали, скаля белые зубы на бронзовых, задубевших от солнца и ветра лицах. Хотя разница была всего в пару лет, они казались старше на целую жизнь.

— Вешайтесь, салаги! Сразу вешайтесь, чтоб долго не мучиться!

Новички молча, настороженно смотрели на них.

— Земляки есть? — крикнул кто-то из дембелей. — Из Питера есть кто?

— Архангельские есть?

— Ростовчане?

Две колонны на мгновение перемешались, дембеля обнимались с земляками.

— Красноярск!

— Я! — крикнул Лютый.

К нему протолкался дембель с соломенными волосами под голубым беретом.

— Откуда?

— С КРАЗа.

— А я с Ершовки! Здорово, земеля! — Дембель с силой хлопнул его по плечу. — Не бзди, прорвемся! Все нормально будет, ты понял? Я улетел, ты улетишь! На, держи! — Он торопливо снял с шеи почерневший серебряный арабский многоугольник на шнурке. — Заговоренный! Полтора года — ни царапины, ты понял? Восемнадцать боевых прошел — ни царапины! — Толпа оттеснила его к самолету. — Носи, не снимай! — крикнул он. — Только не снимай! Новые придут — земляку отдашь, понял?.. Тебя как зовут?

— Олег! А тебя?

— Что?

— Зовут как?

— Что? Не слышу! — показал тот.

Лютый только махнул рукой...

Салаги присели на краю бетонки на сброшенные парашюты, закурили, наблюдая, как транспортник выруливает на полосу.

Самолет оторвался от земли и тут же заложил вираж, пронесся над головами, поднимаясь по крутой спирали. Марш в динамиках оборвался.

— Три часа — и дома... — вздохнул кто-то.

— Строиться! — крикнул подошедший лейтенант.

Лютый глянул на зажатый в ладони амулет, надел на шею и заправил под воротник. Новобранцы подняли на плечи амуницию и двинулись по аэродрому, оглядываясь на удаляющийся самолет и натыкаясь друг на друга.

— Смотри! — крикнул вдруг кто-то.

Из-за горы навстречу самолету стремительно поднималась яркая огненная точка. Транспортник нырнул в сторону, пытаясь уйти от ракеты, но она попала под крыло. Самолет вздрогнул и накренился. С опозданием донесся глухой хлопок.

«Крокодилы» с двух сторон устремились к месту пуска ракеты. С подвесок, оставляя дымный след, сорвались и ушли за гору НУРСы. Оттуда донесся грохот разрывов. С другой вершины ударили пушки.

Транспортник, заваливаясь на горящее крыло и с трудом выравниваясь, развернулся и пошел на посадку. Над аэродромом завыла сирена, все пришло в движение — бежали к штурмовикам дежурные экипажи, выезжали на поле пожарные машины. Только забытые всеми салаги застыли в растерянности на полосе.

Горящий самолет, рыская из стороны в сторону, снижался. На огромной скорости чиркнул хвостом по земле — хвост отломился, из салона полетели на бетонку вещи и скомканные человеческие фигуры. Носовая часть, ломая крылья, скользила прямо на толпу новобранцев. Те бросились кто куда. Самолет, с жутким скрежетом высекая искры о бетон, настигал бегущих. В этот момент керосин в полных баках взорвался, над аэродромом взметнулся черно-красный столб огня...

Пожарники заливали пеной все еще дымящиеся обломки. Потрясенные новобранцы, с трудом сдерживая тошноту, помогали солдатам разбирать месиво из металла и обугленных человеческих тел и складывать трупы на бетон.

Лютый заметил прядь знакомых соломенных волос. Рядом с телом валялся распахнутый «дипломат». Он поднял дембельский альбом, обугленный по краю, открыл — с фотографии, браво улыбаясь, смотрел на него земляк...

Военный городок был неотличим от таких же в России — обнесенные колючкой щитовые дома, казармы, клуб, военторг и солдатская чайная, заглубленные в землю склады, плац и стенды с аляповатой наглядной агитацией.

Поредевший строй новобранцев томился около штаба. Появился хмурый старлей, выкрикнул по списку:

— Рябоконь, Петров, Демченко, Бекбулатов! Четвертая рота!

— Пока, пацаны! До скорого!

Пиночет и Ряба помахали своим и отправились за старлеем.

На плацу остались только Лютый, Джоконда, Чугун, Воробей и Стас.

— Опять крайние! Чё ж за непруха такая? — сказал Стас.

— Жрать уже хочется, — добавил Чугун.

Наконец к ним подкатился круглолицый кудрявый прапор — колобок в мешковатых штанах.

— Ну что, залетчики? — весело крикнул он. — Раздолбаи! Алкоголики! Наркоманы! Дебоширы! Сексуальные маньяки!.. По вам девятая рота плачет!

В оружейке прапор вручил Джоконде СВД. Тот приладил приклад к плечу, осмотрел оптику.

— Это ты, что ли, художник?

— Так точно.

Прапор глянул на дверь и понизил голос.

— Баб голых нарисовать можешь? Вот так, с открытку, — показал он размер. — И чтоб ядреные, сиськи с арбуз, жопа, как две мои!

— Зачем? — удивился Джоконда.

— Зачем! Бизнес! Половина — твоя, у меня все по-честному. А я тебя от нарядов освобожу, здесь будешь сидеть рисовать. Договорились?

— Договорились, — Джоконда, пряча улыбку, расписался в оружейном журнале.

— И вот еще что...Деньги получите — если сигареты или консервы там, в военторг не ходи, у меня дешевле. Только... — Он со значением приложил палец к губам, — для своих, понял?

— Понял, товарищ прапорщик.

Чугун в той же оружейке изумленно разглядывал ручной пулемет с расщепленным, обколотым прикладом и погнутыми сошками.

— Чего он обгрызанный-то весь?

— Это пулемет геройски погибшего рядового Самылина! Он из него восемь духов положил и орден получил! А что поцарапано немного, так это он гранатой подорвался. Заклеишь!

Чугун глянул вдоль ствола.

— Так дуло кривое! Как из него стрелять-то?

— Тебе, можно сказать, честь оказана, дубина! — обиделся прапор. — Именное, можно сказать, оружие! Гордиться должен, а он кобенится тут, имя героя позорит!

Чугун хотел было возразить, но прапор опередил его.

— Кругом, воин, я сказал! — гаркнул он. — Шагом марш!

Салаги вошли в казарму, остановились на пороге, оглядываясь.

— Салабонов пригнали! — лениво прокомментировал кто-то из дальнего угла.

— О, зеленая поросль! — С ближней койки спустил босые ноги и поднялся парень в тельнике и закатанных по колено штанах — приземистый, ниже Воробья, но невероятно широкий в плечах и груди, с мощными короткими руками в наколках; не выпуская сигарету изо рта, он подошел к молодым, брезг-

ливо оглядел каждого. — Равняйсь! Смир-рно! — скомандовал он. — Поздравляю с прибытием в доблестную девятую роту!..

Он склонил голову, прислушался.

— Я не понял, воины!.. Пробуем еще раз. Поздравляю вас с прибытием в доблестную девятую роту!

— Ура! Ура! Ура! — грянули салаги.

— Забодал, Хохол! — приподнялся кто-то из дедов. — Иди на плацу их дрочи, дай поспать!

— Вам слова не давали, ефрейтор, — не глядя, ответил тот. — Меня зовут сержант Погребняк, — продолжал он, прохаживаясь взад-вперед перед новобранцами. — Забудьте, кем вы были в учебке! Здесь вы не отличники и не двоечники, здесь вы вообще никто! И я лично буду драть вас день и ночь, чтобы сделать из вас нормальных бойцов!

Салаги уныло переглянулись — все это было уже знакомо.

— Не понял... — насторожился Хохол. — Я внятно выражаюсь, воин? — остановился он перед Лютым.

— Так точно, товарищ сержант!

— Значит, так... — Сержант глянул на часы. — До двадцати одного часа вылизать всю казарму, чтоб блестело, как котовьи яйца! В двадцать один — выход на боевое задание! Время пошло!

Лютый и следом за ним остальные, пригнувшись, короткими перебежками крались в темноте. Потом по-пластунски подползли к колючке и затаились.

За колючкой, огораживающей закуток около склада, стояли клетки. Прапор в трусах и шлепанцах на босу ногу кормил кроликов, подсыпал в клетки траву, чесал их за ушами.

— На, мой хороший... И тебе, и тебе тоже... Ай, ты, мой ушастенький...

Когда он скрылся в дверях, Лютый достал штык, соединил с ножнами и перекусил несколько ниток колючки у земли.

— Слушай сюда. Моя с Воробьем — первая справа. Джоконда, Стас — ваша третья, чтоб не толкаться. Воробей, открываешь и сразу бежишь, я беру — и за тобой. Чугун, страхуешь здесь... — Лютый огляделся, коротко выдохнул и скомандовал: — Вперед!

Они проползли под колючкой, потом одновременно бросились к клеткам. Воробей и Стас распахнули дверцы, Джоконда и Лютый схватили по кролику и кинулись обратно. С разбегу упав на землю, проползли обратно и побежали в темноту.

Прапор вылетел из дверей с пистолетом.

— Стой! Стой, суки, стрелять буду! — истошно заорал он, побежал, потеряв на бегу шлепанец, споткнулся и растянулся во весь рост.

Воробей стоял на коленях, прижав одной рукой кролика к бревну. В другой мелко дрожал занесенный штык.

— Не могу! — сказал он наконец. — Лучше меня режьте — не могу!

— Вот урод пернатый! — Лютый забрал у него штык, перехватил кролика, решительно занес лезвие.

Кролик таращил на него глаза, испуганно подрагивал носом. Лютый занес штык еще выше... И опустил.

— Давай ты, Чугун!

— А я чё, крайний?

— Быстрей, пацаны! — Стас тревожно оглянулся. — Залетим же сейчас!

— Ну так режь сам!

— Давайте на пальцах кинем, — предложил Воробей.

— Дай, — вдруг спокойно сказал Джоконда.

Он взял штык, опустил его и замер на мгновение, сосредоточенно глядя перед собой холодными глазами. Коротко замахнулся и с хрустом рубанул лезвием...

Хохол, долговязый носатый Афанасий, плосколицый казах Курбаши и салаги сидели в каптерке вокруг стола с обглоданными косточками.

— А сержант у вас кто был? — спросил Хохол, сыто ковыряя спичкой в зубах.

— Дыгало.

— Сашка Дыгало? — удивился Афанасий. — Я думал, списали его вчистую.

— Да, это вы попали, пацаны, — протянул Хохол. — Не позавидуешь... У него крыша-то совсем съехала. По ночам тут орал, зубами скрипел — все тем боем командовал, спать не давал, пока в госпиталь в Ташкент не отправили... А ведь нормальный парень был, веселый... Как это называется-то, медицина? — толкнул он Курбаши.

— Контузия называется.

— Я думал, умное слово скажешь, чурка. Это я и без тебя знаю...

— Белоснежка там еще? — спросил Афанасий.

— Там, — ответил Лютый.

Все засмеялись, переглядываясь.

— Гляди, — Афанасий задрал тельник; на груди у него был выколот девичий профиль. — Ну как, похожа? А, художник?

— Более-менее, — уклончиво ответил Джоконда.

— Это пацан по памяти колол, через год уже... — Афанасий любовно скосил глаза на наколку. — А Помидор, слышь... — скис он вдруг от смеха. — Ему самылинский пулемет, покоцаный, выдал! — указал он на Чугуна. — Новый-то вместо него, видать, списал и духам уже толкнул!

— Он что, с духами оружием торгует? — удивился Воробей.

— А что, он один? Ты чё, вчера родился? — пожал плечами Хохол. — Из наших же стволов по нам бьют. Редко когда чужое встретишь. Только у арабов, наемников... Помнишь, — кивнул он Курбаши, — эм-шестнадцатые тогда на перевале нашли, американские? А я все понять не мог, из чего стреляют-то — музыка не та...

В каптерку заглянул дневальный.

— Атас! Помидор по роте шарится!

— Собрали все, быстро! — скомандовал Хохол.

В одно мгновение кости завернули в газету и сунули за шкаф, на стол выставили чайник.

Прапор распахнул дверь и замер на пороге, принюхиваясь маленьким подвижным, как у кролика, носом.

— Заходите, товарищ прапорщик, — нагло улыбнулся Хохол. — Чайком вот балуемся...

— Все равно ведь найду гадов! На губе сгною! — прошипел Помидор. — У саперов собаку возьму, по следу пущу!

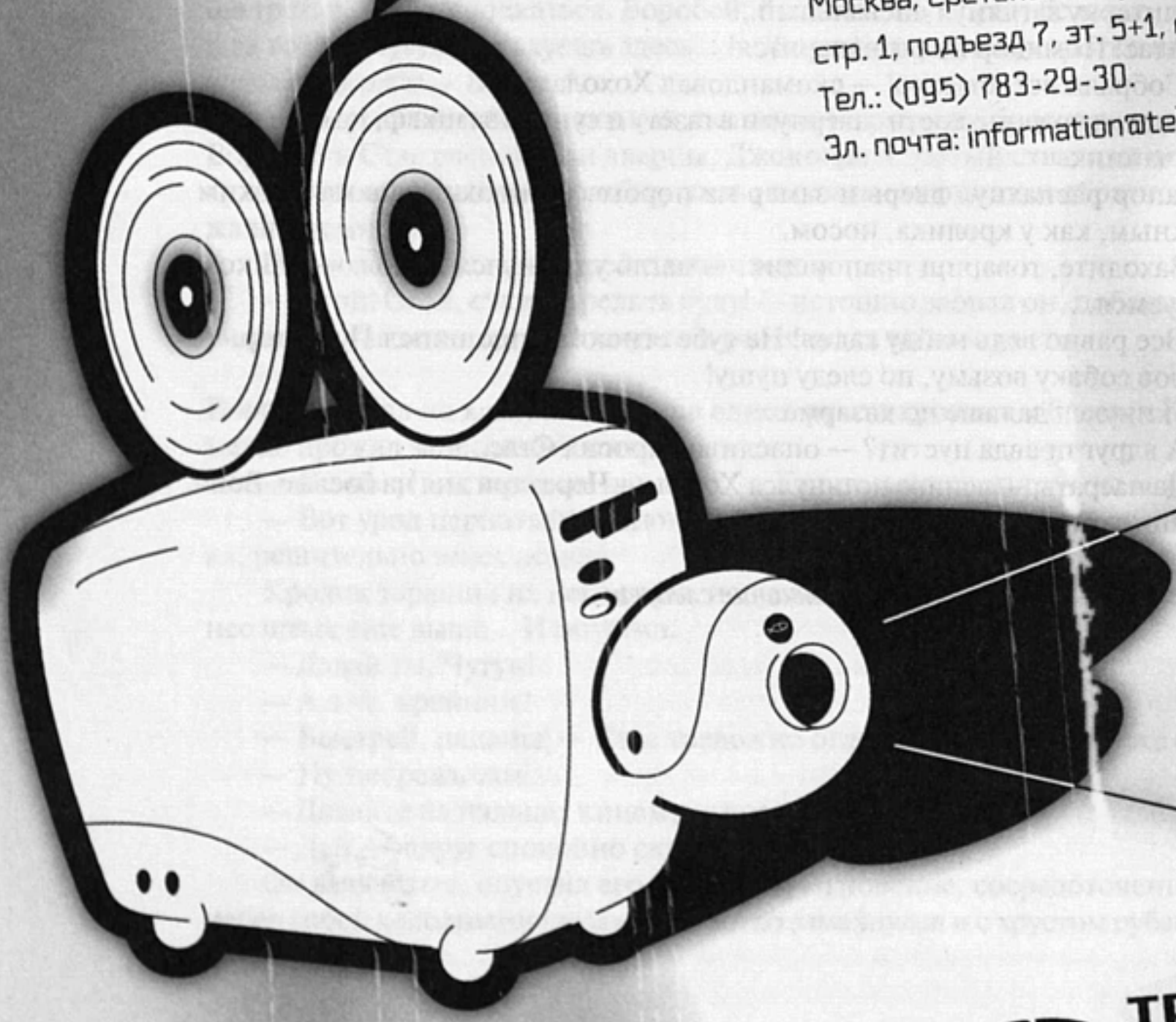
Он кинулся дальше по казарме.

— А вдруг правда пустит? — опасливо спросил Стас.

— Да насрать, — лениво потянулся Хохол. — Через три дня на боевые. Война все спишет...

Окончание следует

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!



TELE TYPE

www.teletype.ru

Москва, Сретенский бульвар, дом 6,
стр. 1, подъезд 7, эт. 5+1, студия 80-а.
Тел.: (095) 783-29-30.
Эл. почта: information@teletype.ru

TELE TYPE

УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!

В следующем году журнал планирует и дальше знакомить вас с самыми заметными событиями российской и международной кинематографической жизни, с признанными мастерами и яркими дебютантами, с фильмами, спектаклями, книгами, выставками, которые нельзя пропустить. Мы также продолжаем традицию обсуждения острейших проблем сегодняшней политической, социальной, культурной жизни страны. Мы не оставим своим вниманием и отечественное телевидение, самое актуальное средство отражения и формирования современной реальности. Среди авторов, которые дали согласие на публикацию своих произведений в «ИК», Катрин Денёв и Питер Гринуэй, Александр Миндадзе и Андрей Кунин, Шэрон Стоун, Никита Михалков, Ларс фон Триер, Ираклий Квирикадзе, Иван Дыховичный и другие.

Ф. СП-1

Министерство связи СССР
«Союзпечать»

АБОНЕМЕНТ на газету / журнал — **70402**

журнал «ИСКУССТВО КИНО»
(наименование издания) | Количество комплектов

на **2005** год по месяцам:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Куда _____ (почтовый индекс) _____ (адрес)

Кому _____ (фамилия, инициалы)

ПВ _____ место _____ литер _____

ДОСТАВОЧНАЯ КАРТОЧКА

на газету / журнал — **70402** (индекс издания)

журнал «ИСКУССТВО КИНО»
(наименование издания)

Стоимость подписки _____ руб. ___ коп.
переадресовки _____ руб. ___ коп.
Количество комплектов:

на **2005** год по месяцам:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Куда _____ (почтовый индекс) _____ (адрес)

Кому _____ (фамилия, инициалы)

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

Магазин
«Ad Marginem»
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951 93 60

Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978 50 47

Кинотеатр «Пять звезд»
ул. Бахрушина, 25

Кинотеатр «35 мм»
ул. Покровка, 47/24

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

S U M M A R Y

Who orders the music?
Social inquiry in Russian cinema Round table talk with the leading producers.

Tatyana Moskvina
Mikhalkov and void
Review of Philip Yankovsky's STATE CHANCILLOR (Russia).

Zara Abdullayeva
Art-meeting
Review of Alexei Balabanov's DEAD MAN'S BLUFF (Russia).

Elena Stishova
Cracked Sky
Review of Valery Ogorodnikov's RED SKY. BLACK SNOW (Russia).

Irina Lyubarskaya
Overload
Review of Christopher Nolan's BATMAN BEGINS (USA).

Nina Tsyrkun
The fourth apparition
Review of Steven Spielberg's THE WAR OF THE WORLDS (USA).

Steven Spielberg, Tom Cruise
The greatest little movie
Excerpts from press-conference after premiere of THE WAR OF THE WORLDS.

Vladimir Mirzoyev:
«The stage walls are higher than the Kremlin ones»
Etery Chalandzia talks to the noted stage director.

Lev Anninsky
«After» or «after having read»
Gatchina-2005
Tatyana Iensen talks to the noted literary and film critic about Festival of adaptations.

Natalya Balandina
Draft
On exhibition of works by Yury Norstein and Francesca Yarbusova.

Yury Korotkov:
«War instinct exists in every man»
Natalya Balandina talks to the well-known script-writer.

Natalya Zhukova
Along the blue ocean waves...
Fragments from memoirs of the critic.

Vitaly Melnikov
Life is cinema
Memoirs of the film-maker.

Yury Korotkov
The nineth regiment
Script.

€27883

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

16 СЕН 2011

Поправка

Редакция приносит свои извинения Луиджи Малербе и издательству Archinto (Италия) за неточно указанные сведения о правообладателях повести Луиджи Малербы «Письма Октавии». Сноску под публикацией в № 6, 2005 следует читать: © Copyright Luigi Malerba. All rights reserved. Published in Italy by RCS/Archinto Editore.

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Елена Стишова, Евгения Субботина, Нина Цыркун, Галина Элькина
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 26.07.05. Подп. к печати 11.08.05
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,95. Уч.-изд. л. 15,58
Заказ 5404. ГП «Московская типография №13»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

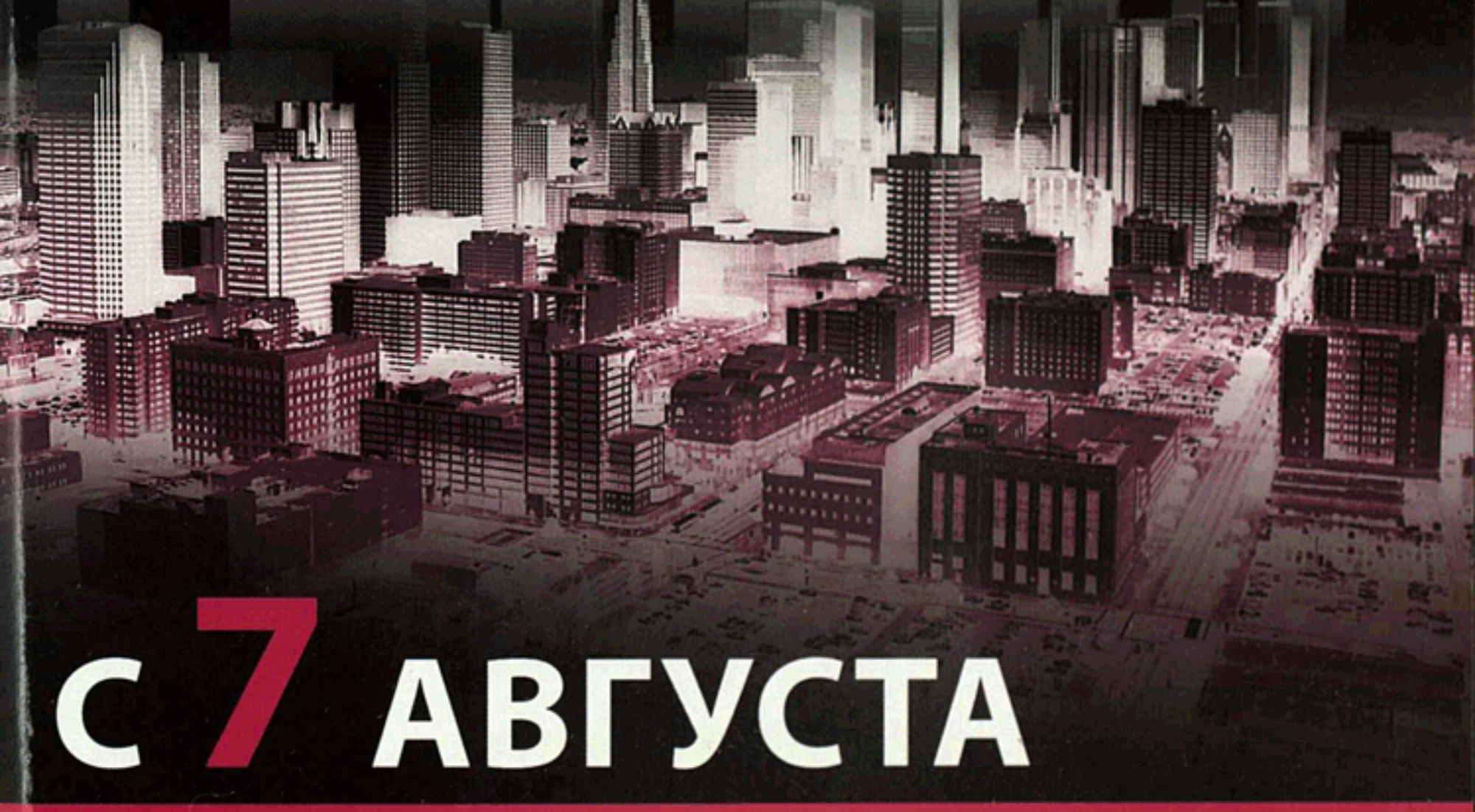
ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
АО «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2005

ТЕЛЕКАНАЛ

РЕАЛИТИ-ШОУ

ГОЛОД



С 7 АВГУСТА

12 ЧЕЛОВЕК С ЗАВЯЗАННЫМИ ГЛАЗАМИ ВЫВОЗЯТ В НЕИЗВЕСТНЫЙ ГОРОД* ЗА ГРАНИЦЕЙ. ОНИ ОКАЖУТСЯ В ДОМЕ, ГДЕ ЕСТЬ ВСЕ, КРОМЕ ЕДЫ... ИХ ЗАДАЧА – ВЫЖИТЬ В ЧУЖОЙ СТРАНЕ.

СТАВКИ УДВОЕН!
ПРИЗ – $2000 В МЕСЯЦ ДО КОНЦА ЖИЗНИ ПОБЕДИТЕЛЯ.

ГОЛОД ВОЗВРАЩАЕТСЯ НА ТНТ!

* УГАДАЙ ГОРОД, ГДЕ БУДЕТ «ГОЛОД»– и получишь шанс выиграть иномарку! SMS с названием города пошли на номер 3308

WWW.GOLODTNT.RU
WAP.GOLODTNT.RU

Стоимость SMS-сообщения 0,75 у.е. без учета налогов по курсу ЦБ РФ на день отправки.

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, Л.АННИНСКОГО, Д.БЫКОВА, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Д.ДЕСЯТЕРИКА, Л.КАРАХАНА, И.КВИРИКАДЗЕ, А.ЛУНГИНА, И.ЛЮБАРСКОЙ, Л.МАЛЮКОВОЙ, Т.МОСКВИНОЙ, Н.ПАЛЬЦЕВА, А.ПЛАХОВА, Е.ПЛАХОВОЙ, Н.СИРИВЛИ, А.СОКОЛЯНСКОГО, Е.СТИШОВОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

Новое доверие: перспективы неигрового кино
Ток-шоу — истории, рассказанные для всех

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«ДИТЯ» Жан-Пьера и Люка Дарденнов
«СКРЫТОЕ» Михаэля Ханеке
«ПОСЛЕДНИЕ ДНИ» Гаса Ван Сэнта
«СЛОМАННЫЕ ЦВЕТЫ» Джима Джармуша
«БИТВА НА НЕБЕСАХ» Карлоса Рейгадаса

В РУБРИКЕ «КОММЕНТАРИИ»

ИРАКЛИЙ КВИРИКАДЗЕ

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

УЛЬРИХ ЗАЙДЛЬ
ЕВГЕНИЙ МИРОНОВ
ИНГЕБОРГЕ ДАПКУНАЙТЕ

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

Канн-2005
Киев-2005. Фестиваль «Контакт»

В РУБРИКЕ «ОПЫТ»

ЛАРС ФОН ТРИЕР
КОНСТАНТИН БРОНЗИТ

В РУБРИКЕ «ПУБЛИКАЦИИ»

Виталий Мельников. ЖИЗНЬ — КИНО
Михаил Калатозов. ПИСЬМА
Анджей Вайда. КИНО И ВСЕ ОСТАЛЬНОЕ

В РУБРИКЕ «ЧТЕНИЕ»

Юрий Коротков. ДЕВЯТАЯ РОТА (окончание)
Питер Гринуэй. ЗОЛОТО